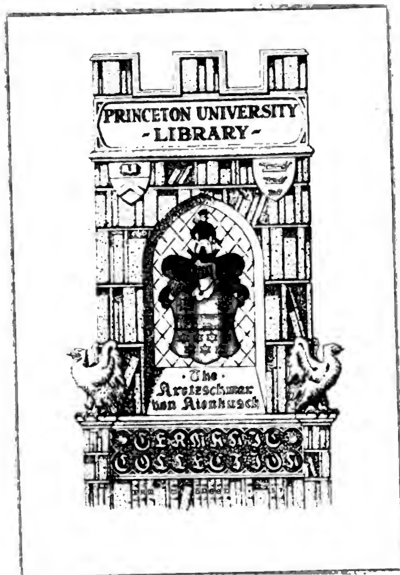

PRINCETON UNIVERSITY
- LIBRARY -
· The ·
Kretschmar
von Kienbusch





ALBUM

DES

KÖNIGL. SCHAUSPIELS UND DER KÖNIGL. OPER

ZU BERLIN

UNTER DER LEITUNG

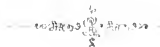
VON

AUGUST WILHELM IFFLAND
KARL GRAFEN VON BRÜHL
WILHELM GRAFEN VON REDERN

UND

KARL THEODOR VON KÜSTNER

FÜR DIE ZEIT VON 1796 BIS 1851.



BERLIN 1858.

VERLAG VON GUSTAV SCHAUER,

FRIEDRICHS-STRASSE NR. 188.

VORWORT.

Die neue Erfindung der Photographie und die Lithographie ermöglichten das gegenwärtige Unternehmen, welches eine Bildergallerie von 89 Portraits dramatischer Künstler und deren Vorstände aus einem Zeitraume von 55 Jahren aufstellt.

Wenn man eine Verschiedenheit in der Behandlung und äusseren Erscheinung der in diesem Album enthaltenen Lithographien bemerkt, so war diese unvermeidlich, da die Photographie die Portraits von den verschiedensten Originalen, als Oel- und Aquarell-Gemälden, Kupferstichen, Lithographien, Photographien und Zeichnungen entlehnen musste. An Gemälden und Zeichnungen lagen manche treffliche zu Grunde, als von Krüger, Begas, l'Allemand u. A.

BERLIN, im September 1858.

Gustav Schauer.

Unterzeichneter begleitet das Vorwort des Herrn Schauer mit Folgendem:

Nur mit vielfältigen Mühen und durch das gefällige Entgegenkommen von vielen Seiten war es mir gelungen, die grosse Anzahl nachstehender Portraits von Todten und Lebenden, hier und auswärts, aus neueren und älteren Zeiten zu sammeln, in denen letzteren die Fertigung von dergleichen Portraits sowohl weniger gebräuchlich als schwieriger und kostbarer war, als sie es jetzt ist.

Diese Sammlung gab mir die Idee zu diesem Album, welche Herr Schauer, dem ich sie mittheilte, mit Liebe ergriff und sich zur Photographie und Lithographie der gesammelten Portraits so wie zum Verlage dieses Albums bereit erklärte.

Dass in demselben eine Auswahl vorzüglicher Künstler getroffen werden musste, ist wohl selbstverständlich; auch ist zu bemerken, dass von einigen schätzenswerthen Künstlern eine Abbildung nicht zu erlangen war.

Den Portraits dieses Albums sind zweckdienlicher Weise Biographien der Künstler vorausgeschickt; so wird eine Geschichte der Schauspielkunst dieser Zeit in Bildern und Worten gegeben.

Da bis auf wenige Ausnahmen, unter die leider der früh verstorbene Fleck gehört, die Künstler dieses Albums mir persönlich bekannt, so entschloss ich mich zur Beförderung und Unterstützung dieses Unternehmens die Biographien zum grössten Theile zu verfassen; nur wenige, unter denen sich die meinige befindet, sind von Anderen gefälliger Weise geschrieben.

Man schmeichelt sich mit der Hoffnung, durch dies Album den Freunden der älteren und neueren Schauspielkunst eine willkommene Gabe darzubringen, und um so mehr auf deren Unterstützung rechnen zu können, als mit demselben ein Andenken an frühere und neuere vor der Bühne erhaltene Kunstgenüsse und deren Schöpfer verbunden ist und als dies Werk in seiner Art das erste ist und noch keine andere Bühne ein gleiches besitzt.

BERLIN, im September 1858.

Dr. K. Th. v. Küstner.

ABTHEILUNG I.

General-Direction von A. W. Iffland,

von 1796 bis 1814.

In dieser Abtheilung befinden sich, nächst Iffland's Portrait und Biographie, sowohl die Portraits und Biographien der von Letzterem angestellten Künstler, als derer, welche beim Antritt seiner Leitung, 1796, schon angestellt waren, während in den drei folgenden Abtheilungen nur die von dem jedesmaligen Chef angestellten Künstler sich befinden.

A. Die vor Iffland angestellten bestehen in:

Johann Friedrich Ferdinand Fleck.
Louise Fleck-Schröck, geb. Mühl.
Friedrich Jonas Beschort.
Friedrich Eunicke.
Franz Mattausch.
Carl Wilhelm Ferdinand Unzelmann.
Heinrich Eduard Bethmann.
Marianne Müller, geb. Hellmuth.
Therese Eunicke, geb. Schwaichhofer.
Margarethe Louise Schick, geb. Hamel.
Friederike Unzelmann-Bethmann, geb. Flittner.
Caroline Maximiliane Döbbelin.

B. Die von Iffland angestellten bestehen in:

Georg Gern.
Friedrich Wilhelm Lemm.
Ludwig Rebenstein.
Johann Gottfried Carl Wauer.
Heinrich Blume.
Albert Gern.
August Wilhelm Maurer.
Joseph Fischer.
Albert Aloys Ferdinand Wurm.
Johann Friedrich Ferdinand Rüthling.
Henriette Hendel-Schütz, geb. Schüler.
Wilhelmine Maass.
Auguste Schmalz.
Auguste Crelinger, geb. Düring.

August Wilhelm Iffland,*)

General-Director der Königlichen Schauspiele,

geboren in Hannover den 19. April 1759, war der Sohn von bemittelten, angesehenen Eltern, die ihn zum Studium der Theologie bestimmten, für welches der Knabe Neigung zu haben schien. Der Letztere hatte, wie wir es bei L. Devrient sahen, Interesse an Kanzelvorträgen (des Schlegel) gefunden. Dieses Interesse beschränkte sich jedoch mehr auf die Kunst des Vortrags, den er auch zu Hause nachzuahmen suchte und lauter pathetische Recitationen gab. Dies liess ihn selbst auf die Idee kommen und den Wunsch fassen, Landpfarrer zu werden. Als er jedoch, noch sehr jung, Eckhof, Schröder und Brockmann spielen sah, machten diese Künstler, so wie die Darstellungen von Miss Sara Sampson, Hamlet, später von Stella, Othello, Clavigo u. A. auf die lebhafte Einbildungskraft des Knaben und Jünglings einen so ausserordentlichen Eindruck, dass er davon ganz erfüllt, nichts träumte und sprach, als was sich auf's Theater bezog und sich ungesehen, auf dem Boden des Hauses oder in der freien Natur oder auf dem Kirchhof in den leidenschaftlichsten Declamationen und Actionen versuchte. Es zeigte sich sonach deutlich, dass seine Seele von der heftigsten, unüberwindlichsten Liebe zur Schauspielkunst ergriffen und zu ihr hingerissen war. Diese Liebe, welche ihn von seinen Studien abzog, wurde von seinem Vater nichts weniger als getheilt und zog ihm vielmehr bittere Vorwürfe und strenge Massregeln zu, um ihn von dieser Liebe abzubringen. Sie wurde jedoch dadurch nur noch heftiger, und nach innern und äussern Kämpfen verliess Iffland unter dem Vorwand einer Landpartie, nachdem er die Hand des Vaters geküsst und sein Bild von der Wand gerissen, im Jahre 1777, im 18. Jahre, das väterliche Haus und wanderte zu Fuss, mit wenigen Mitteln versehen, nach Gotha, wo Eckhof das Theater leitete und Beil und Beck sich befanden. Es drängt sich hierbei die Bemerkung auf, dass das damals verbreitete Vorurtheil gegen das Theater den Drang zu demselben in dafür mit glücklichen Anlagen versehenen Gemüthern nur noch lebhafter machte und so der Schauspielkunst tüchtige Talente, wie Iffland, L. Devrient, Maurer u. A. zuführte. Eckhof nahm den jungen Mann liebevoll auf und liess ihn nach einigen Vorbereitungen am 15. März 1777 als Jude in Engel's Nachspiel: »der Diamant« die Bühne betreten. In Iffland's Selbstbiographie ist das erste Zusammentreffen mit Eckhof und sein idyllisches Leben mit den ihm geistig verwandten Beil und Beck, von gleichem Alter wie Iffland, reizend beschrieben. Unter Eck-

*) Von einer dieses Gegenstandes kundigen Hand wurde mir eine Biographie Iffland's versprochen, auf die ich noch im letzten Augenblick vor dem Druck rechnen durfte; sie blieb jedoch Krankheits wegen aus und, da gerade mit dieser Biographie das Album beginnt, musste ich sie, obwohl eine der wichtigsten, unvorbereitet übernehmen und zur schnellsten Ausführung bringen.

hof's Leitung bildeten sich die drei jungen Künstler aus und erregten bereits die allgemeine Aufmerksamkeit, so dass alle Drei nach Eckhof's Tode und der Auflösung des Gothaischen Theaters 1778 einen Ruf an das Churfürstliche Theater zu Mannheim erhielten, welches sich unter der Intendanz des berühmten Freiherrn v. Dalberg und Seyler's Direction befand. Der Churfürst Karl Theodor war der erste deutsche Fürst, der das französische Theater entliess und ein deutsches errichtete. In Mannheim war es, wo Iffland Schrödern, der daselbst gastirte, persönlich kennen lernte und von ihm ausgezeichnet wurde: in Mannheim war es, wo er 1781 sein erstes, mit Wärme aufgenommenes Stück »Albert v. Thurneisen« und später 1784 »Verbrechen aus Ehrsucht« schrieb; der Erfolg des letzteren war so gross, dass Schiller's Freunde (siehe Schiller's Flucht aus Stuttgart) besorgten, der Eindruck von »Louise Millerin (Cabale und Liebe)« möchte dadurch in den Schatten gestellt werden: die lange Reihe von Dramen, die nun in Mannheim, später in Berlin folgten, ist bekannt. In Mannheim endlich war es, wo (1782) Schiller's »Räuber« zuerst erschienen und worin Iffland als Franz Moor glänzte, welche seine Darstellung von ihm selbst auf das Gründlichste zergliedert und auseinander gesetzt und von Schiller, Böttcher und vielen Anderen rühmlichst anerkannt worden ist. Durch dies Alles und viele Gastspiele in Frankfurt, Hamburg, Mainz, Karlsruhe u. a. O. erreichte Iffland's Ruf wie seine Kunst die höchste Stufe. Ein Festspiel, das er zur Feier der Vermählung des Pfalzgrafen Max schrieb, »Liebe um Liebe«, brachte einen ungeheuren Enthusiasmus hervor und veranlasste eine spätere lebenslängliche Anstellung in Mannheim, die er jedoch als treuer Freund, welcher überhaupt den Beifall Anderer ohne Neid sehen konnte, nur annahm, als sie auch seinen Kunstgenossen Beil und Beck zu Theil wurde. Iffland erhielt von Wien unter dem Kaiser Joseph und von Berlin unter Friedrich Wilhelm II., an letzterem Orte zugleich zur Uebernahme der Direction, glänzende Anträge, die er jedoch, an Mannheim innig gebunden, ausschlug. Im Jahre 1792 übernahm er die erledigte Stelle der Regie und führte sie bis zu seinem Abgange von Mannheim. In eben diesem Jahre begannen die Unruhen des französischen Revolutionskrieges, der später bis in die Nähe Mannheims drang und dasselbe mit einem Bombardement und einer Einnahme der Stadt heimsuchte; das Theater wurde zu mehreren Malen sistirt. Herr von Dalberg, der nach München berufen wurde, übertrug die Leitung des Theaters an Iffland, der von der feindlichen wie freundlichen Partei die grössten Misshelligkeiten und Trübsale erdulden musste. 1796, während das Theater auch auf einige Zeit sistirt war, gab Iffland ein Gastspiel in Weimar, wo er die grössten Auszeichnungen empfing. Im Mai desselben Jahres verband er sich mit seiner Frau, welche das häusliche Glück seines Lebens begründete. Im Juli kam der Krieg, der sich einige Zeit von Mannheim entfernt hatte, wieder in dessen Nähe. Iffland musste mit seiner Frau flüchten und folgte einer Einladung zu Gastrollen nach Hamburg, auf welcher Reise er seinen Vater besuchte und sich mit ihm aussöhnte, so wie später einer Einladung nach Berlin, wo ihm ein erneuter Antrag zur Direction des Königl. Theaters unter Friedrich Wilhelm II. wurde. Er schrieb an Herrn von Dalberg, erhielt jedoch keine Antwort; seine lebenslängliche Anstellung in Mannheim wurde durch die Kriegsereignisse ungewiss und so nahm er die vortheilhafte und ehrenvolle Stellung in Berlin an, um so mehr als Missverständnisse und Zerwürfnisse, wie sie oft bei den besten Menschen vorkommen, zwischen ihm und Herrn von Dalberg eingetreten waren. Seine treffliche Leitung des Berliner Theaters, die 1811 seine Ernennung zum Generaldirector des Nationaltheaters herbeiführte, ist bekannt, so wie dass unter ihm das Theater blühlte und glänzte. Auch in Berlin erlitt er das Missgeschick des Kriegs, als 1806 die Franzosen Berlin nahmen, ja die bekannte Anhänglichkeit Iffland's an den König und seine Gemahlin, die unvergessliche Louise, brachte ihm Arrest und Le-

bensgefahr. Reichlich vergalt ihm dies der König Friedrich Wilhem III. nach seiner Rückkehr und ertheilte ihm den rothen Adlerorden, was wohl der erste Fall war, dass ein ausübender dramatischer Künstler einen Orden erhielt.

Die mannichfachen Leiden, die Iffland erduldet, die grösste Thätigkeit als Künstler, Dichter und Leiter führten die Abnahme seiner Kräfte und wiederholte Krankheiten herbei, denen er am 22. September 1814 im 55. Lebensjahre erlag.

Iffland zeichnete sich in dreifacher Hinsicht, als Schauspieler, Theaterdichter und Theatervorstand aus.

Als Schauspieler war er eine der hervorragendsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst, vorwaltend durch das kritische Bewusstsein, mit dem er seine Darstellung bis ins Einzelnste beherrschte, so dass jedes Detail in derselben berechnet war, weniger durch poetische Auffassung, geniales Feuer und Macht der Phantasie. Er erwies sich daher meisterhaft in fein komischen, so wie in gemüthvoll rührenden und intriganten Charakterrollen, welche dem bürgerlichen Leben angehören. Waren sein Franz Moor, Lear u. A. höchst achtungswerthe, kunstvolle Leistungen, so stand er doch als Hofrath in dem »Hausfrieden«, Constant in »Selbstbeherrschung«, Geiziger, alter Klingsberg, Langsalm in »Wirrwarr«, als Essighändler, Maler in den »Malern von Babo«, deutscher Hausvater, als Amtmann in den »Jägern«, Posert im »Spieler«, Geheimrath Seeger unübertroffen da. Zu hochtragischen Rollen stimmte auch sein Aeusseres weniger. Goethe lernte ihn in seinen 20er Jahren kennen und beschreibt ihn als einen jungen Mann von mittlerer Grösse, wohlproportionirtem Körperbau, runden, vollen und heitern Gesichts, in seiner ganzen Erscheinung behaglich; später wurde er corpulent, doch blieben seinen Augen ihr seelenvolles Feuer und die Fähigkeit, jede Nüance der Empfindung auf das Beredteste wiederzuspiegeln. Er führte vorzugsweise die sich immer wiederholenden Gastspiele erster Künstler auf den Theatern Deutschlands ein, welche so einträglich für die Theaterunternehmungen wie für ihn selbst waren; er war der Erste, der das früher noch nicht gezahlte Honorar von 100 Thalern für Eine Rolle erhielt.

Bei einem dieser Gastspiele in Leipzig beim Sächsischen Hoftheater, die sich oft wiederholten, sah ihn Schreiber Dieses und lernte ihn persönlich kennen. Unter die ihm zur Unterhaltung gegebenen Feste gehörten auch Vorstellungen auf einem Dilettantentheater, wo von Männern der Kunst und Wissenschaft, wie Blümner, Rochlitz, Müllner, denen sich auch Schreiber Dieses als junger Mann anreihte, und von so schönen als geistreichen Frauen mit Liebe, Fleiss und Gründlichkeit Werke wie »Emilia Galotti«, »Tasso«, »Nathan«, »Die Geschwister«, »Minna von Barnhalm« u. A. gegeben wurden. Iffland sah eine dieser Vorstellungen mit Theilnahme und Nachsicht, ohne zu ahnen, dass unter diesen Darstellern sich einer seiner Nachfolger in der Leitung des Königl. Theaters befand.

Interessant ist es, über Iffland's Schauspielertalent das Urtheil einer geistreichen Französin, der Frau von Staël, in ihrem Buche »über Deutschland« zu erfahren. Sie sagt: »Es ist unmöglich, die Originalität und die Kunst der Charakterzeichnung weiter zu treiben, als Iffland es in seinen Rollen vermag. Ich glaube nicht, dass wir auf dem französischen Theater jemals ein mannichfaltigeres und überraschenderes Talent als das seinige, noch einen Darsteller gesehen haben, der es wagt, die mit vielfachen Mängeln behafteten und lächerlichen Persönlichkeiten mit einem so treffenden Ausdruck wiederzugeben. Es giebt im französischen Lustspiel feststehende Muster geiziger Väter, liederlicher Söhne, verschmitzter Diener, betrogener Vormünder, aber die Iffland'schen Rollen können, wie er sie auffasst, in keines dieser Muster, in keinen dieser Rahmen gezwängt werden: man muss sie alle bei ihrem Namen nennen, denn es sind Individuen, die sich durchaus von einander unterscheiden und in denen Iffland zu Hause ist. Seine Art, die Tragödie zu geben,

ist, nach meiner Meinung, auch von grosser Wirkung. Die Ruhe und Einfachheit in der Rolle des Wallenstein zum Beispiel können aus dem Gedächtnisse nicht schwinden. Der Eindruck, den er hervorbringt, ist stufenweise; man glaubt zuerst, dass seine scheinbare Kälte niemals das Herz wird bewegen können, aber im Fortgange wächst die Bewegung mit einem reissenden Fortschritt: und das kleinste Wort übt eine grosse Macht aus, indem in dem Haupttone des Vortrags eine edle Ruhe herrscht, welche jede Schattirung zur Geltung bringt und doch die Färbung des Charakters mitten in den Leidenschaften bewahrt.« —

So vorzüglich wie als Schauspieler war Iffland als Theaterdichter und zeichnete sich als tüchtiger Sittenmaler aus. Seine Stücke will man häufig breit, schwunglos, an die engste Häuslichkeit gebunden und langweilig finden, aber sie zeugen unläugbar von vollendeter Bühnenpraktik, tiefer Menschenkenntniss, sittlichem Streben und sind durch wahre Charakteristik und einfache Natur anziehend. Seine »Jäger«, in seiner Jugend geschrieben, sind ein Meisterwerk, dem es an einfacher, ländlicher Poesie, an treffender, gewinnender Charakteristik und interessanter Handlung nicht fehlt; dieses Stück wird sich immer auf der Bühne erhalten; auch manche andere seiner Werke, als »Dienstpflicht«, »der Spieler«, »Verbrechen aus Ehrsucht«, »die Hagestolzen« (mit Abkürzung der drei ersten Akte), »Elise von Valberg«, werden noch heutigen Tages gern gesehen, so wie andere wieder es in gleichem Maasse sein würden, wenn sie durch eine kundige Hand abgekürzt und abgeändert würden, und wenn sie, wohl zu merken, im Geiste derselben gespielt werden, was so manchem der gegenwärtigen Schauspieler nicht nahe liegt. Auch muss bei Beurtheilung der Iffland'schen Stücke berücksichtigt werden, dass die damalige Zeit mehr als jetzt auf die bürgerliche Welt und das Treiben in ihr hinwies. Die Iffland'schen Stücke sollten um so weniger von der Bühne verschwinden, als sie nach dem Urtheil erfahrener und sachkundiger Männer, zu denen namentlich Goethe gehört, selbst für die Schauspieler, welche sich dem höhern, klassischen Drama widmen wollen, als ein Prüfstein und als Studium zur ächten Darstellungskunst dienen.

Beleuchtet man drittens den Theaterdirector, so muss man Iffland auch als solchen so bevorzugt als ausgezeichnet anerkennen. Wollen ihm Manche, so wie es auch Goethen geschieht, Strenge und Eigenmächtigkeit vorwerfen, so vergessen sie, dass zur Aufrechterhaltung der Ordnung und Disciplin bei dieser auf ein Zusammenwirken Vieler zu einem Ganzen berechneten freien Kunst gerade Ernst und Strenge nöthig ist, wenn diese freie Kunst nicht in Regel- und Maasslosigkeit ausarten und in Anarchie sich auflösen soll: Maass, Regel und Gesetz sind die ewigen Wächter des Schönen.

Seine Gesetze für's Berliner Theater, in die übrigens seine dramaturgischen Anweisungen nicht gehören, sind trefflich und so streng wie die in der vierten Periode dieses Albums gegebenen, wenn schon letztere vollständiger sind, was kein Fehler eines Gesetzbuches ist. Eben so war seine Präcision, sein Ernst bei Haltung der Proben musterhaft; aufmerksam auf das Kleinste, streng und bestimmt in seinen Anweisungen und Ansprüchen wusste er doch mit diesen Zurechtweisungen Humanität und die Kraft der Belehrung zu verbinden. Eben so wusste er durch sein Beispiel und seine Lehre Talente zu erkennen und zu bilden; Beweise dafür sind Rebenstein, Stich, Maurer, die Schröck, die Crelinger u. A.

Seines Verdienstes um die Kostümirung wird an einem andern Orte dieses Albums gedacht werden.

Aus Allem ergeht die Trefflichkeit Iffland's als Schauspieler, Dichter und Leiter, dem die deutsche Bühne und das deutsche Publikum den grössten Dank, die grösste Anerkennung schuldig sind.

Johann Friedrich Ferdinand Fleck,

einer der berühmtesten deutschen Schauspieler, wurde am 12. Januar 1757 zu Breslau geboren, bezog nach dem Willen des Vaters, eines Rathsherrn, 1776 die Universität zu Halle, um Theologie zu studiren, entschloss sich aber, als während der Universitätsjahre durch des Vaters Tod die Unterstützung von Hause aufhörte, von innerem Drange und der Gewalt seines grossen Talents fortgezogen, zum Theater zu gehn. Nachdem er früher bereits in Privatzirkeln gespielt, betrat er zum ersten Male 1777 bei der Bondinischen Hofschauspieler-Gesellschaft in Leipzig als Baron Krunzen in »Die abgedankten Officiere« die öffentliche Bühne, wo seine trefflichen Anlagen sogleich bemerkt und mit Beifall begrüsst wurden. Hier wirkte er mit Reinicke und bildete sich nach ihm; im Mai 1779 ging er zu Ackermann und Schröder nach Hamburg und debütirte als Gloster in »Lear«. Hier war Schröder sein Vorbild, dessen Einfluss auf die Darstellung seiner bürgerlichen Rollen unverkennbar war, während seine heroischen an Reinicke erinnerten. 1783 ging er zu Döbbelin nach Berlin und debütirte als Capacelli in »Natur und Liebe im Streite« mit ausserordentlichem Beifall. 1786 wurde er Mitglied der unter Friedrich Wilhelm II. zum Nationaltheater erhobenen Bühne; seit 1790 Regisseur, nahm er später bei der Kränklichkeit des Professor Engel Theil an den Directionsgeschäften. Die Regie führte er auch unter Iffland's Leitung, die 1796 begann, fort bis zu seinem 1801, leider schon im 45. Jahre seines Lebens, erfolgten Tode.

Iffland sagt von ihm in der Anzeige des letzteren: »Männlich schöne Gestalt, edle Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuer werfendes Auge verkündeten auf den ersten Anblick den grossen Künstler. Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, Kraft, Gewalt, ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriss, die innere Kraft, welche ihm beiwohnte, hat es unnöthig gemacht, sein Talent durch geringe Hülfsmittel, welche sie sein mögen, geltend zu machen. Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter und stiller Gewalt; der Ton seiner Gutmüthigkeit, womit er so innig rührte, war nicht das Werk der Kunst, er kam aus seiner redlichen Seele. Neidlos war sein Herz, sein Sinn mittheilend, und ein hohes, reges Ehrgefühl war die Richtschnur seines Thuns. Seinen Freunden treu bis zur Aufopferung, kann er Undankbare gemacht haben, niemals aber Unglückliche!«

Schröder's Biograph (Meyer) und durch ihn Schröder sagt von Fleck: »Die Natur hatte Geist und Körper an Fleck reichlich ausgestattet. Er durfte sich ihr überlassen und überliess sich ihr mit beispielloser Sicherheit; er war bei seinen

ersten Schritten auf der Bühne zu Hause und benahm sich auch so. Sein Auge funkelte, seine Stimme war tönend und herzergreifend, sein Körper athletisch gebildet. Die Tracht der Vorzeit stand ihm besser als neuere Staatskleider; innere, unvergängliche Würde war ihm deutlicher aufgeprägt, als äusserer, erlernter Anstand. Sein Götz, Otto von Wittelsbach, Karl Moor, Wallenstein, Lear, Othello, Shylok sind dem Kenner unvergesslich; drollige und treuherzige Alte des Schau- und Lustspiels gelangen ihm nicht weniger: der Oberförster in den »Jägern«, der geadelte Kaufmann, der Schulmeister im »Geburtstage«, der Jude Baruch in »Dienstpflicht« gehörten ihm eigenthümlich. Er arbeitete nicht in Bruchstücken, seine Darstellung war aus einem Guss und bildete ein Ganzes, wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen gesprengt war. Er trieb keine Marktschreierei, heuchelte nicht, was er nicht empfand; bis zum Ueberströmen voll von seiner eigenen Ansicht, konnte er die Fluth nicht immer bändigen, die über die Ufer trat, oder den Geist zügeln, der sich einer bestimmten Fährte ergeben hatte. Willkommen war sein Anblick stets und war auch dann noch zu bewundern, wenn man ihm eine andere Richtung gewünscht hätte.«

Tieck endlich — um ein Trifolium von Urtheilen vollgültiger Zeitgenossen zu geben — schildert ihn folgendergestalt: »Fleck war schlank, nicht gross, aber vom schönsten Ebenmaasse, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Nase; sein Kopf war in der Jugend von antiker Schönheit. In den Rollen eines Essex, Tancred, Ethelwolf war er bezaubernd, am meisten als Infant Pedro in »Ines de Lastro«. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke und so reich an vollen, klaren Tönen, in der Tiefe wie in der Höhe, dass nur Derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat: ein wahres Flötenspiel stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote und, ohne je in den knarrenden Bass zu fallen, der oft so unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakspeare dichtete, muss nach meiner Einsicht viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dies Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie jene zwischengeworfenen, naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, dass wir gerade diese Sonderbarkeit des Shakspeareschen Pathos zuerst bei ihm verstanden. Sah man ihn in einer dieser grossen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Ueberirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm und jeder Ton, jeder Blick ging durch's Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem grossen Schröder vor, denn er nahm ihn poetischer und dem Dichter angemessener, indem er nicht so sichtbar auf das Entstehen des Wahnsinns hinarbeitete, obgleich er diesen in seiner ganzen, furchtbaren Erhabenheit erscheinen liess. Wer damals seinen Othello sah, hat etwas Grosses erlebt; in »Macbeth« mag ihn Schröder übertroffen haben, denn den 1sten Act gab er nicht bedeutend genug und den 2ten schwach, selbst ungewiss, aber vom 3ten an war er unvergleichlich und gross im 5ten. Sein Shylok war grauenhaft und gespenstisch, aber nie gemein, sondern durchaus edel. Viele der Schillerschen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet, aber der Triumph seiner Grösse war, so gross er auch in Vielem sein mochte, der Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn furchtbare Wahrheit, edle Erhabenheit; die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, dass ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblick selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen, und entsetzte sich der Zuhörer über dies ungeheure Gefühl, das im Ton und Körper dieses

Jünglings die ganze, volle Kraft antraf, so erstarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber, nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derselbe Mensch raset, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche, sich knirschend aufrafft und noch Donnertöne ausstösst, wie sie vorher noch nie gehört waren. — Auch die sogenannten Charakterrollen im bürgerlichen Drama gab er tüchtig, edel und brav und mischte ihnen einen Humor bei, der sie höchst liebenswürdig machte. Der Oberförster in den »Jägern« war eine seiner launigsten und tiefsten Darstellungen; Iffland selbst hat ihn nie darin erreicht und Kotzebue konnte sich glücklich schätzen, dass ein solches Talent ihn zuerst bekannt machte. Er spielte nämlich den Meinau in »Menschenhass und Reue«, welches Stück zuerst mit ihm auf der deutschen Bühne in Berlin erschien.« So weit Tieck.

Von 1796 bis 1801 wirkte er am Berliner Theater mit Iffland, der Bethmann, der Hendel-Schütz und seiner Frau, nachherigen Schröck, zusammen. Hierdurch und durch das wichtige Ereigniss, dass in diesen vier Jahren der Ifflandschen Verwaltung Schiller nach zehnjähriger Ruhe wieder für die dramatische Kunst mit der ungeschwächten Kraft seiner Jugend und der inzwischen erlangten Reife der Bildung neu auferstand, wurde diese Periode der Ifflandschen Direction zu einer der glänzendsten. Die »Piccolomini« und »Wallenstein's Tod« erschienen in dieser Zeit und Fleck war Wallenstein, der Gipfel und das Ende seines mimischen Genies.

Sind vorstehend zur gerechten Würdigung des Fleckschen Talents die Urtheile dreier tüchtiger und zuverlässiger Kritiker und Verehrer Fleck's angeführt worden, so wird es als ein Werk der Unparteilichkeit nöthig, auch seiner Mängel zu gedenken. Er beging nämlich nicht selten die Ungerechtigkeit, durch sein Spiel dem Publicum die Leere des Hauses fühlbar zu machen; die Zahl der Zuschauer bestimmte den Werth seines Spiels; dasselbe war bei leerem Hause so bedeutungslos, dass es selbst seine wärmsten Verehrer in Missmuth versetzte und zum Hause hinaustrieb. Aber auch ausserdem verlor er manchmal während des Spiels plötzlich die Laune und mit ihr die Einsicht in seine Rolle, wenn er auch guten Willen behielt; er spielte eine Scene unnachahmlich gross und das ganze Stück schlecht. Einen zweiten Fehler liess er sich dadurch zu Schulden kommen, dass er in zu reichlichem Maasse Wein genoss und dies zuweilen in der Zeit vor der Vorstellung, so dass dies Uebermaass seinem Spiele und dem Publicum Eintrag that.

Fleck nahm in der Rolle des Wallenstein von der Bühne Abschied und die bekannten Schlussworte: »Ich denke einen langen Schlaf zu thun« erhielten einen unseligen Nachklang. Seine sterbliche Hülle ruht auf dem Gottesacker vor dem Halle'schen Thore. Ein einfaches, von Schadow ausgeführtes Monument bezeichnet seine Grabstätte, und eine von Abrahamson geprägte Medaille ehrt sein Andenken.

Sophie Louise Fleck-Schröck, geb. Mühl,

des Vorstehenden Gattin, wurde zu Berlin im Jahre 1777 geboren. Ihr Mann und später Iffland bildeten sie und zwei ihrer Töchter zu tüchtigen Schauspielerinnen aus, welche sich mit verdienstvollen Männern verheiratheten, die ältere mit Unzer, die jüngere mit Gubitz in Berlin. Deren Mutter, Lonise Fleck, die sich nach Fleck's Tode mit dem Kammermusicus Schröck verheirathete, betrat zum ersten Male 1792 als Landmädchen im »Mondkaiser« die Bühne. Durch Schönheit, klangvolles Organ, unnachahmliche Natürlichkeit und Mädchenhaftigkeit des Gefühls erwarb sie sich den bedeutenden Ruf, den sie mit vollem Rechte eine Reihe von Jahren hin-

durch behauptete. Die Glanzpartien ihrer Blüthezeit waren: Margarethe in den »Hagestolzen«, Thekla im »Wallenstein«, Elisabeth im »Don Carlos«, Elise Valberg, Emilia Galotti, Maria Stuart, Julie in der »beschämten Eifersucht«, Josephine in »Armuth und Edelsinn« u. s. w.

Sie trat 1842 in Pension und starb 1846 im 69. Lebensjahre.

Friedrich Jonas Beschort,

geboren zu Hanau 1767, begann seine Künstlerlaufbahn 1786 als Justizrath in dem Stücke »Gossner der Zweite« zu Worms bei der Daberschen Gesellschaft und ging mit dieser nach Regensburg; 1792 wurde er von Schröder in Hamburg engagirt. Er war damals Sänger, sein Gesang angenehm, sein Spiel leicht. Unter Schröder, der sein Talent zur Schauspielkunst erkannte, erlangte er die erste künstlerische Ausbildung und bekleidete das Fach der ernsten Liebhaber, Helden und Chevaliers im recitirenden Schauspiel. 1796 ward er nach Berlin berufen, das er nicht wieder verliess. Hier bildete er sich zum Künstler ersten Ranges aus und wurde ein Liebling des Publicums. Er war ein Repräsentant der Schule Fleck's und Iffland's und eignete sich hauptsächlich für Rollen, welche eine geistige, künstlerische Auffassung, Adel, Tact, Anstand und Humor, weniger für die, welche Leidenschaft, Phantasie und poetischen Schwung verlangen. Spiel und Rede waren bei ihm einfach, edel und elegant, falsches Pathos floh er, haschte nie nach Effecten und blieb der Natur und Wahrheit treu. Als seine meisterhaftesten Darstellungen gelten: Schrewsbury in »Maria Stuart«, Riccaut de la Marlinière in »Minna von Barnhelm« (welche Rolle er vierzig Jahre lang spielte), Perin in »Donna Diana« und Polonius in »Hamlet«. Am 12. October 1836 feierte er sein 50jähriges Jubiläum, erhielt von S. M. dem Könige die grosse goldene Künstlermedaille und von den Mitgliedern des Königlichen Theaters einen nach Angabe des Professor Gubitz vom Juwelier Reiss verfertigten silbernen Pokal. Diesem Jubiläum folgte am 8. November desselben Jahres ein ihm bewilligtes Benefiz im Opernhause, in welchem er Scenen aus seinen vorzüglichsten Rollen gab, vom Beifall und Jubel des Publicums begleitet. Im folgenden Jahre ward er auf seinen Wunsch pensionirt und starb am 5. Januar 1846 im 80. Lebensjahre.

Friedrich Eunike,

geboren zu Sachsenhausen bei Oranienburg 1764, betrat 1786 auf dem bekannten Hoftheater des Markgrafen von Schwedt als Ataliba in dem Singspiel »Cora« zum ersten Male die Bühne, ging später zum kurfürstlichen Theater nach Mainz, von wo ihn jedoch bald die damals ausgebrochene französische Revolution vertrieb, debütirte in Bonn und dann in Amsterdam als Tarar in »Axur« und als Tamino in der »Zauberflöte« mit grossem Beifall. 1795 wurde er in Frankfurt a. M. und 1796 in Berlin angestellt, wo er bis an das Ende seiner theatralischen Laufbahn verblieb. Mit Recht wurde er zu den ausgezeichnetsten Tenoristen gezählt, die Deutschland besass; seine klangvolle, kräftige Stimme, sein gefühlvoller, kunstreicher Vortrag ergötzte selbst noch in seinem weit vorgerückten Mannesalter das Publicum. Nach sieben und zwanzigjähriger Dienstzeit am Berliner Theater ward er im Jahre 1823 pensionirt und starb im 80. Jahre seines Lebens am 12. September 1844.

Franz Mattausch,

1767 zu Prag geboren, betrat zum ersten Male 1784 die Bühne zu Baireuth als Carl im »Deutschen Hausvater« und kam 1789 nach Berlin, wo er als Don Carlos debütirte. Nachdem er sich fortdauernder Gunst von Seiten des Hofes und des Publicums erfreut hatte, wurde er im Jahre 1827 in den Ruhestand versetzt und erhielt am 17. Mai desselben Jahres ein Benefiz, wozu er Ifflands »Jäger« wählte, worin er, von den ersten Mitgliedern in den Nebenrollen unterstützt, sich dem Publicum als Oberförster zum letzten Male zeigte. Er starb im 66. Lebensjahre 1833. Er verband mit einer schönen, männlichen Gestalt und einem sonoren Organ ein Talent, das besonders für die Darstellung junger, gutmüthiger Liebhaber, die es von Herzen meinen, kaum seines Gleichen fand und das ihn auch junge Helden mit Wahrheit und Kraft geben liess. Er gehörte zu den Schauspielern, die, ohne tiefe Studien in ihrer Kunst gemacht zu haben, einem inneren Triebe folgen und die man glückliche Naturalisten zu nennen pflegt. Er war ein Gegenstand des Studiums für Viele, die nicht begreifen konnten, wie man mit so geringem Aufwande, so einfachen Mitteln so grosse Resultate zu erzielen im Stande wäre. — Den grössten Beifall erwarben ihm die Darstellungen des Götz von Berlichingen, Dunois, Wallenstein, König Philipp, Tell, sowie des Kriegsraths Dallner und des Oberförsters.

Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann,

geboren zu Braunschweig 1753, erhielt seine erste Bildung im dortigen Carolinum, ging aus Neigung gegen den Willen seiner Verwandten 1771 zum Theater bei der Barzantischen Gesellschaft in Schwerin, später in Güstrow; gastirte 1774 in Hamburg unter Schröder und engagirte sich sodann bei der Seilerschen Gesellschaft unter Eckhof's Leitung. Hierauf ging er mit der Döbbelinschen Gesellschaft als Schauspieler und Tänzer nach Leipzig und Dresden, 1775 nach Berlin, wo er Helden, Chevaliers, komische und dumme Bediente, Pierrots im Ballet und Tenor-Partien in der Oper spielte, sonach ein sehr gemischtes, buntes Rollenfach bekleidete. 1781 ging er in Folge eines Streites mit Döbbelin nach Hamburg, wo er ein abenteuerliches Leben führte, 1783 kam er in Fleck's Begleitung nach Berlin zurück, trat daselbst als Hamlet und Franz Moor auf und verblieb da bis 1784, wo neue Streitigkeiten ihn bewogen, Berlin abermals zu verlassen und sich der Grossmann'schen Truppe in Frankfurt a. M. anzuschliessen; hier heirathete er Grossmann's Stieftochter, Friederike Flittner, spätere Bethmann. Obwohl man ihm nach Grossmann's Tode 1788 die Direction der Bühne übertragen wollte, zog er es doch vor, mit seiner Frau nach Berlin zurück zu gehen, wo er auch bis zu seinem Abtritt von der Bühne verblieb. — Aus diesem bewegten Lebenslaufe geht sein unruhiger, zu steten Veränderungen und öfteren Zwistigkeiten geneigter Sinn hervor, der ihn in häufige Collisionen mit seinen Directoren und dem Publicum brachte, das ihn allerdings durch grosse Gunst verwöhnt hatte. Seine Geistesgegenwart und sein Talent für Impromptüs verleitete ihn auch zu häufigen Improvisationen und Anreden an das Publicum, welche nur streng zu tadeln sind. Eine in Küstner's statistischem Handbuche von 1857 unter den Theater-Anekdoten befindliche Erzählung bestätigt das Angeführte und zog ihm einen ärgerlichen Auftritt zu. — Sein Talent bestimmte ihn unzweifelhaft für das Lustspiel und die Posse. Für seine grosse Virtuosität in beiden giebt der competente Dramaturg und Theatervorstand Klingemann ihm in seinem Theateralmanach von 1822 das vollgültigste Zeugniss; die Natur hatte

gewissermassen die ächte vis comica schon in sein Gesicht gelegt, in welchem sich ein frappanter Ausdruck von Neugierde, treuherziger Einfalt und verborgener Schelmerei spiegelte. Bei dieser unzweifelhaft grossen Befähigung zum Komischen wollte er auch im Trauerspiele, namentlich bei seinen Gastspielen, Lorbeeren pflücken, was ihm jedoch oft den lautesten Tadel zuzog. So gab er bei einem Gastspiele in Leipzig den Franz Moor, wo ihm von dem nicht rückhaltigen, akademischen Publicum das entschiedenste Missfallen bezeigt wurde, während der lauteste Beifall seine komischen Rollen begleitete. Er liess sich hier eine Schwäche zu Schulden kommen, die leider so manche vorzügliche deutsche Schauspieler theilen; sie besteht darin, eine Universalität zu ambitioniren und, statt in einem ihnen besonders zusagenden, beschränkten Wirkungskreise Vollendetes, in den verschiedensten Fächern, wenn auch nicht Schlechtes, so doch Gewöhnliches zu geben; sie bringen sich dadurch nur um den Ruf erster, eminenter Künstler. Davor wissen sich die Künstler ersten Ranges in Frankreich wohl zu hüten; so gaben Talma, die Rachel, die Mars nur einen sehr beschränkten, aus vielleicht sechzehn bis zwanzig Rollen bestehenden Rollenkreis, bewährten sich aber in diesem als seltene, hervorragende Künstler und behaupteten so den Ruf der Unübertrefflichkeit.

Zu Unzelmann's vorzüglichsten Rollen gehörten in früheren Jahren der junge Schneider in Schröder's »Schneider und sein Sohn«, in späteren Jahren der Tapezier Martin in Himmel's »Fanchon«, der Bürgermeister in Kotzebue's »Kleinstädtern«, der Wachmeister in Lessing's »Minna von Barnhelm« und der Kaiser in Schiller's und Gozzi's »Turandot«. Im Jahre 1814 wurde er Regisseur und feierte am 10. April 1821 sein 50jähriges Jubiläum, bei welchem ihm seine Kunstgenossen einen nach Angabe Schinkel's kunstvoll gearbeiteten, silbernen Pokal verehrten und wo von dem Königlichen Graveur Loos eine Medaille mit seinem Bildniss geprägt wurde. 1823 wurde Unzelmann mit Belassung seines vollen Gehaltes pensionirt und starb 1832 in seinem 79. Jahre.

Heinrich Eduard Bethmann

wurde 1774 zu Rosenthal bei Hildesheim geboren und betrat zuerst die Bühne bei der Bossanschen Gesellschaft, mit der er eine Zeit lang in kleinen Städten am Rhein umherzog; später war er kurze Zeit in Schwerin, erhielt jedoch schon 1794 eine Anstellung in Berlin. Hier heirathete er die, 1803 von ihrem ersten Manne geschiedene, Friederike Unzelmann, geb. Flittner, und trat mit dieser berühmten Schauspielerin häufig in ersten Rollen auf, wodurch sein Spiel sich sehr vervollkommnete. Im Fache der jugendlichen, sowie später in dem der gesetzten Liebhaber- und Charakterrollen war er sehr beliebt. Nach dem Tode seiner Gattin, 1815, zog er sich von der Bühne zurück, wirkte von 1824 an eine Zeit lang als Regisseur des neu errichteten Königsstädter Theaters und unternahm später das Theater in Aachen. Die Stadt gab eine namhafte Summe für Decorationen und Garderobe her und es wurden für Schauspiel, Oper und Ballet die besten Mitglieder engagirt. Alles verkündete den Flor der Bühne, als nach Verlauf von drei Monaten Bethmann sich wegen Andranges von Gläubigern unsichtbar machte und die Gesellschaft aus einander stob. Später unternahm er das Theater in Magdeburg und gab mit seiner Gesellschaft Vorstellungen in Leipzig und Altenburg. Aber auch diese Entreprise war eine unglückliche; als er sie aufgegeben, besuchte er mit einer reisenden Gesellschaft kleinere Städte in Preussen, Sachsen und den angrenzenden Fürstenthümern. Das Glück hat ihm nie bei seinen Unternehmungen gelächelt und der Lohn seiner

unverkennbar rastlosen Bemühungen waren nur Sorgen, Mangel und Fatalitäten der betrübendsten Art, so dass er sich endlich vom Theater ganz zurückzog und in Halle zur Ruhe setzte, wo er im Bezuge einer, im Jahre 1819 ihm bewilligten, Pension am 8. April 1857 im 83. Lebensjahre starb.

Marianne Müller, geb. Hellmuth,

wurde 1772 in Mainz geboren, trat zum ersten Male 1780 auf der Bühne zu Bonn in einer Kinderrolle auf und wurde 1785 bei dem Hoftheater zu Schwedt angestellt. 1789, also in ihrem 17ten Jahre, erhielt sie einen Ruf als erste Sängerin an das Königliche Theater zu Berlin, verheirathete sich 1792 mit dem Beamten Müller und wurde 1816 pensionirt. Wirkte sie zuerst nur als Schauspielerin und höchstens in der Operette, so widmete sie sich später ausschliesslich der Oper und excellirte darin ebenso sehr durch eine schöne, umfangreiche Stimme, als durch einen in bester Schule gebildeten Vortrag und ein seelenvolles, meisterhaftes Spiel. Nachdem sie am 12. Mai 1794 bei der ersten Aufführung der »Zauberflöte« die Königin der Nacht gesungen, wohnte sie 50 Jahre später, im Jahre 1844, wenn auch nur als Zuschauerin, der im Schauspielhause deshalb veranstalteten Feier bei und starb am 31. Mai 1851 im 79. Lebensjahre.

Therese Eunicke, geb. Schwaichhofer,

wurde 1778 in Mainz geboren, ging 1793 zum Theater und sang schon als Mädchen zu Amsterdam und Frankfurt a. M. erste Sopranpartien mit grossem Beifall; später wurde sie in Berlin engagirt, wo sie sich mit dem oben aufgeführten Tenoristen Friedrich Eunicke verband, nachdem derselbe sich von seiner ersten Gattin, Henriette Hendel-Schütz, 1797 hatte scheiden lassen. Sie war eine ebenso vorzügliche Sängerin wie Schauspielerin im Soubrettenfache; sie entzückte als Donauweibchen, kleiner Matrose, Lilla, Papagena, Fritz im »Hahnenschlag«, Paul von Husch in den »Pagenstreichen«, Florine in »Fanchon«, wie in anderen Rollen. Im Jahre 1830 trat sie mit Pension von der Bühne ab und starb am 16. März 1849 im 71. Jahre.

Margarethe Louise Schick, geb. Hamel,

1773 zu Mainz geboren, war zuerst Sängerin der dasigen Kurfürstlichen Hofkapelle, betrat als Lilla 1792 die Bühne in ihrer Vaterstadt und debütirte 1794 als Astasia in »Axur« als Mitglied des Berliner Theaters. Anfänglich bei der Italienischen Oper angestellt, ging sie später zur Deutschen über. Sie war mit Liebe für die Kunst geboren und übte das, was zur Vervollkommnung darin führen kann, mit einer Unermüdlichkeit und einem Forschungsgeiste aus, welcher überraschen und die Aufmerksamkeit auf sie lenken musste. Bei den Opern, worin sie beschäftigt, nahm sie die genaueste Kenntniss vom Buche und von der Partitur; sie lernte nicht blos ihre Singstimme, sie wusste genau in mehrstimmigen Musikstücken den Gesang der Uebrigen; sie studirte die Declamation der Musik gründlich und suchte dafür den Rath Sachverständiger auf. Bei einem feinen und richtigen Gefühle war sie streng gegen sich und nicht leicht zufrieden mit dem, was sie leistete. Schon die ersten Proben gab sie mit Feuer und Bestimmtheit, und wenn sie sich selbst nicht genügte, ver-

langte sie noch Proben für sich auf dem Theater, die, Abends gehalten, oft bis spät in die Nacht dauerten. Selten versäumte sie eine Vorstellung; sie fasste, von reinem Entzücken beseelt, das Grosse auf, was Andere neben ihr leisteten, und konnte neidlos die Triumphe grosser Talente neben sich sehen, die nur den Drang in ihr erregten, immer vorwärts zu gehen und das Höchste zu erreichen. Die grossen Darstellungen der »Iphigenia«, des »Oedip« und der »Dido«, welche sie gleich Anfangs mit dem richtigsten Verständniss und dem hinreissendsten Feuer gab, bildeten sich immer mehr aus und wurden tragische Darstellungen in der höchsten Bedeutung, welche alles bisher Gesehene in der Deutschen Oper übertrafen. Ihr Triumph vereinter Kraft, Zartheit und Allgewallt, die Masse zu erheben und in die Winkel aller Tiefen und Höhen der Empfindung fortzureissen, war Gluck's »Armide«. Bei der letzten Scene dieser Oper war das Publicum wie von Fieberfrost ergriffen; die Bewunderung, der Enthusiasmus wogte noch lange fort, nachdem der Vorhang gefallen. Iffland in seinem Theateralmanach von 1811, Levetzow und Zelter bestätigen dies Alles. Iffland sagt in dem ihr gewidmeten Nekrologe Folgendes über sie: »Sie war von himmlischem Feuer beseelt, mit wunderbarer Gewalt und Kraft begabt, dabei von weiblicher Milde, von schwärmerischem Gefühl, unwandelbarer Redlichkeit und übte eine nie ermüdende Wohlthätigkeit aus, die den Schein und Dank vermied. Die Kindlichkeit ihres Herzens war im Geleit hoher Sittlichkeit und Religion; ihre Bescheidenheit war so gross, als ihr Muth. Ihr Fleiss und ihre Ausdauer hoben sie weit über ihre erste Bildung auf die Höhe empor, von welcher sie im vollen Glanze geschieden ist. Das Publicum von Berlin war einstimmig der Ueberzeugung, dass für sie, wie für Ferdinand Fleck, ein Ersatz nicht erlangt werden konnte.

Sie fühlte auch grosse Neigung, im recitirenden Schauspiel zur Vervollkommnung in ihrer Kunst sich zu versuchen; die Elvira in »Rolla's Tod«, sowie die Elisabeth in »Maria Stuart« gaben die begründetste Hoffnung, dass sie auch darin Bedeutendes leisten würde.«

In eben dem Maasse, wie sie die Kunst liebte, lag ihr das Wohl der Kunstanstalt am Herzen und sie scheute nicht die angestrengteste Thätigkeit zum Besten des Ganzen.

Letztere und ihr nie ermüdender Eifer führte zum grossen Verluste der Berliner Bühne eine Krankheit herbei, die die geschickteste Heilkunst nicht beseitigen konnte. Sie erlag derselben i. J. 1809 im 36. Jahre. Ihre letzte theatralische Darstellung war Walride im Singspiel »Uthal« von Mehul, und ihr letzter öffentlicher Gesang war in dem in der Domkirche zur kirchlichen Feier der königlichen Rückkehr aufgeführten »Te Deum« von Righini, dem sie sich, von der innigsten Anhänglichkeit an das geliebte Königspaar durchdrungen, nicht entziehen wollte. In der zur theatralischen Feier bestimmten Oper »Iphigenia in Aulis«, worin sie, neben ihrer Tochter als Iphigenia, die Klytemnästra spielen sollte, war ihr, vom schnellen Tode abgerufen, nicht mitzuwirken vergönnt. Das ehrenvollste, schmerzliche Mitgefühl bei ihrer Bestattung hat das Andenken an sie besiegelt und klar dargelegt, was die Abgeschiedene dem Publicum Berlins gegolten hat.

Friederike Unzelmann-Bethmann, geb. Flittner,

wurde am 24. Januar 1766 zu Gotha geboren, wo ihr Vater Rath und Herzoglicher Beamter war. Nach dessen frühem Tode verheirathete sich seine Wittwe mit dem Schauspieldirector Grossmann, der Friederike Flittner für die Bühne erzog. Als Grossmann die Direction des Kurfürstlichen Theaters in Bonn, sowie auch in Mainz

übernommen, betrat sie 1779 zuerst die Bühne, und verheirathete sich 1785 mit dem Schauspieler Unzelmann, mit welchem sie 1788 in Berlin angestellt wurde. 1808 wurde sie von Letzterem geschieden und heirathete den Schauspieler Bethmann; sie starb am 13. August 1815.

Sie war klein von Gestalt, aber ein Ausdruck von Adel, Hoheit und Frauenwürde war dieser Gestalt beigegeben; sie hatte lichtbraunes Haar und ein grosses durchdringendes, dunkelblaues Auge. Ihr Organ war nicht voll und stark, aber sie verstand damit auf bewunderungswerthe Weise zu schalten. Eine wahrhaft schöpferische Phantasie, ein tiefes und zartes Gefühl und ein scharfer Verstand vereinigten sich in ihr mit einer unnachahmlichen Anmuth, einer ausdrucksvollen Gesichtsbildung und einer Stimme, welche durch Regsamkeit und Wohllaut geschickt war, das Gemüth im Innersten zu bewegen und mit seltener Vollkommenheit die leisesten Abstufungen des Gefühls und des Gedankens zu bezeichnen. Sie gehörte unter die seltenen Erscheinungen der deutschen Bühne, deren Talent sich allseitig zur Vollendung entwickelt, denn sie beherrschte den ganzen Umfang des charakteristischen Gebiets, von der Gurly bis zur Lady Macbeth, und der Streit ist unter ihren Zeitgenossen unausgeglichen geblieben, ob sie ihre grössten Triumphe in hochtragischen Rollen, oder in der Eleganz und feinen Koketterie der Weltdamen, oder in der Anmuth naiver Rollen gefeiert habe.

Die Oper »Aline«, welche 1804 in Berlin zum ersten Male gegeben wurde, gehörte im Anfange unseres Jahrhunderts zu den Lieblingserscheinungen, und viele Künstlerinnen wählten sie, um ihr Talent darin glänzen zu lassen. Wir sehen darin das Hirtenmädchen Aline auf dem Golconda'schen Throne in einer Situation, welche sehr anziehend ist und jeder Künstlerin, welche Spielpartien giebt, einen weiten Spielraum lässt. Friederike Bethmann wusste dieser Rolle einen eigenen Reiz zu verleihen: sie hatte nur eine schwache Singstimme, aber eine Innigkeit und ein Wohllaut lag darin, der das Herz auf das Tiefste rührte. Im zweiten Acte dieser Oper, wo Aline als Hirtin erscheint, als welche sie früher St. Phar's Herz gewann, jetzt aber als Königin nicht von ihm erkannt wird, wurde ihr Spiel bei den Meldungen von dem im Palaste ausgebrochenen Tumulte von Augenblick zu Augenblick interessanter; die Bedeutsamkeit der Befehle, die sie ihren Vertrauten giebt, ward aus jeder Miene, jedem Blicke, jeder Bewegung ersichtlich. Sowie der Schlaftrunk wirkte und St. Phar einschlief, entfalteten sich die widersprechendsten Gefühle in ihrer Brust: Alles wurde dem Zuschauer klar, von Allem gab sie Rechenschaft, und wie harmonisch schön war Alles! Hier die strengen Befehle der mit männlichem Geiste begabten Königin, die Geistesgegenwart bei der dringendsten Gefahr, der Schein der Heiterkeit, um letztere zu verbergen und den Augenblick des Ausbruchs zu verzögern; — dort die liebliche, fast naive Sorgfalt für das Haupt des Gesandten und zärtlich Geliebten: nichts blieb an ihrer Darstellung der Aline zu wünschen übrig. — Sie war die erste Fanchon in dem reizenden Liederspiele von Kotzebue und Himmel, welches 1805 zuerst in Berlin gegeben wurde und überall die grösste Theilnahme erregte. Die Mischung vom naiven Wesen des Savoyardenmädchens und vom feinsten Welttone gelang ihr vollkommen. In der Scene mit Frau von Roussel zeigte sie das feinste Benehmen und die gewinnendste Sittlichkeit. Mit Eduard war sie ganz die hingebende, Alles aufopfernde Geliebte, ganz Glut und Zärtlichkeit. Und wie liebenswürdig erschien sie beim Anblick des Savoyarden, ihres Bruders! — Da war sie wieder die kleine Savoyardin, sie sprang, jauchzte und klatschte in die Hände, — sie war wieder in ihren Bergen! — Von grossem Effect war es, als sie, vom Verluste des Geliebten bedroht, mit ihrer Leier auf die Strasse eilt und in den Gesang ausbricht: »Fort, dass die Leier klinge!« Dies unbedeutende Liedchen trug sie

mit dem ganzen Ausdruck des geängsteten, liebenden Herzens vor, in ihren Tönen lag Qual und Lust, Himmel und Hölle.

Als Nina in »Wahnsinn aus Liebe« machte sie einen erschütternden Eindruck, ihr stummes Spiel unter dem Baume, wo sie den Geliebten zu erblicken wähnt, riss Alles zu Thränen hin.

Im recitirenden Schauspiel waren ihre: Ophelia, Klärchen, Eulalia, Phädra, Lady Macbeth, Athalia, Rodogune, Isabella (»Braut von Messina«); Orsina, Maria Stuart und Iphigenia im Trauerspiele, sowie ihre Isabella in Shakspeare's »Quälgeistern«, Gurli in den »Indianern in England«, Marianne in Göthe's »Geschwistern« u. A. im Lustspiele — lauter unübertroffene Meisterwerke.

Von einer Badereise aus Liebenstein anscheinend wohl zurückgekehrt, wollte sie Sonntag den 13. August 1815 zum ersten Male wieder als Baronin in der »Selbstbeherrschung« von Iffland auftreten, als sie plötzlich von einer Gehirnentzündung ergriffen ward und in der Nacht vom 15. zum 16. August 1815 im 49. Jahre starb. Ihre letzten Worte auf der Bühne in der Probe zur »Selbstbeherrschung«, Freitag am 11. August waren: »Die Zukunft strahlt mir hell und heiter; Glück auf!« — Am 22. September 1815 wurde zum Andenken der grossen Schauspielerin im Opernhause eine Gedächtnissfeier aufgeführt.

Caroline Maximiliane Döbbelin.

1758 zu Köln geboren, war die Tochter des bekannten und geschätzten Schauspieldirectors Karl Theophilus Döbbelin, der nach Koch's Tode das Privilegium für Berlin erhielt und unter welchem das Berliner Theater erst ein stehendes wurde. In ihrer ersten Erziehung sehr vernachlässigt, holte sie als Jungfrau bald Alles nach und betrat die Bühne im blühendsten Alter. Obgleich sie im Fache der jugendlichen Liebhaberinnen beim Berliner Publicum sehr beliebt war, so veranlasste sie doch ihre immer mehr zunehmende Corpulenz, bald in das altkomische Fach überzugehen. In demselben, das damals, als die Familienstücke weit mehr florirten, als jetzt, sehr wichtig war, leistete sie Ausgezeichnetes. Friedrich Schulz sagt von ihr, dass sie mit ebensoviel Naturell, als Verstand und geübter Kunst die alten Jungfern, Betschwestern, zänkischen Weiber, überhaupt die komischen Alten spielte und schwer darin übertroffen werden dürfte. Ihre vorzüglichsten Rollen befanden sich in: »Bruderzwist und Versöhnung«, der »Aussteuer«, den »Jägern«, »Das war ich!«, den »Kleinstädtern« und anderen Stücken. 1812 feierte sie ihr Jubiläum, wobei sie von der berühmten Bethmann bekränzt wurde. 1815 zog sie sich von der Bühne zurück, erhielt von Sr. Maj. dem Könige eine Pension und starb 1828 im 70. Jahre, gänzlich erblindet.

Georg Gern.

Er war 1760 in Rottendorf bei Würzburg geboren und widmete sich dem Studium der Theologie; da aber sein Vater zu unbemittelt war, gab er seine Studien auf und trat als Chorsänger bei der Kirchenmusik in Mannheim ein. Seine schöne Bassstimme machte sich bald geltend und bewog ihn zu dem Entschluss, sich der Bühne zu widmen; er betrat dieselbe zuerst 1780 zu Mannheim in Kreuzer's Oper »Rosamunde«, gefiel und wurde beim Hoftheater angestellt, wo er in der Schule von Iffland, Beil und Beck auch als Darsteller schnelle Fortschritte machte. Im Jahre 1794 bestimmten ihn die Kriegsunruhen, sein dortiges Engagement aufzugeben und eine Anstellung in München anzunehmen. Auch hier wie bei seinem Gastspiele in

Berlin fand er den grössten Beifall, in Folge dessen ihm Iffland ein Engagement bei der Italienischen und Deutschen Oper anbot, das er 1800 in der Rolle des Sarastro antrat. Von nun an widmete er dem Berliner Hoftheater seine ganze Thätigkeit und verliess es nicht wieder.

Gern ward zu den ersten und besten Sängern seiner Zeit gerechnet; er war eine Zierde der Berliner Oper und, weit entfernt von dem Wahne so mancher Sänger, dass der Gesang die Hauptsache, das Spiel nur Nebensache sei, suchte er auch als Schauspieler Treffliches zu leisten, und mit so glücklichem Erfolge, dass er schon deshalb die rühmlichste Auszeichnung verdiente. Sein Micheli im »Wasserträger«, Abbé Lattaignaut in »Fanchon«, sein Sarastro und Osmin, sein Geronte im »Schatzgräber« waren Darstellungen, die ihn in der Gunst des Publicums bis zu seinem Lebensende erhielten. Wie sehr er auch als Mensch geachtet und geliebt war, bewies seine für das Jahr 1830 projectirte Jubiläumsfeier, für die sich von allen Seiten die lauteste Theilnahme aussprach. Leider musste dieselbe ausgesetzt werden, da ihn im December 1829 ein Nervenschlag traf, doch konnte dies seine Collegen, den Generalintendanten, Grafen Redern, an der Spitze, nicht behindern, ihn am Festmorgen, wo Gern sich einigermassen erholt hatte, feierlich zu begrüssen. Graf Redern übergab ihm im Namen Sr. Maj. des Königs die grosse goldene Verdienstmedaille und ein Decret, das ihm sein volles Gehalt auf Lebenszeit zusicherte. Seine Collegen brachten ihm zwei von Herdt gemalte Portraits, deren eins sein wohlgetroffenes Bild im Kostüm des Wasserträgers, das andere das seines Sohnes Albert im Kostüm des Baders Schelle in den »Schleichhändlern« darstellte. Er sollte diesen Tag nicht lange überleben, er starb im März 1830 im 70. Jahre, innig betrauert und schwer vermisst.

Friedrich Wilhelm Lemm,

1782 in Berlin geboren, Sohn eines Bürgers, erhielt seine erste Bildung im Werderschen Gymnasium und fand Gelegenheit, das Theater zu besuchen und Iffland und Fleck zu bewundern. Dieser Umstand erweckte in ihm die Neigung und den Drang, zum Theater zu gehen, jedoch glaubte er, zu diesem Stande den Umfang aller Wissenschaften nöthig zu haben und demnach seine Neigung unterdrücken zu müssen, eine gewiss seltene und schätzenswerthe Ansicht. Das Misslingen mehrerer Pläne, einen anderen Beruf und Erwerb zu wählen, führte ihn indessen wieder zu seinem ersten Entschlusse zurück; er schrieb an Iffland und bekam im Jahre 1799 eine Anstellung beim Chor mit einer Verwendung zu kleinen Rollen. Wenn er nun auch darin gefiel und unter Iffland Rollen verschiedener Fächer spielte, jugendliche und ältere Liebhaber- und Characterrollen, so erhielt er doch erst unter der Generalintendantur des Grafen Brühl Gelegenheit, sein Talent zur Meisterschaft auszubilden.

Fand er auch damals schon in ersten Rollen in Berlin volle Anerkennung, so wuchs dieselbe doch noch bedeutend, als Lemm im Jahre 1818 sein erstes Gastspiel auf dem Wiener Burgtheater gab, wo ihm als Don Valeros in Müllners »Schuld«, als Abbé de l'Epée, Antonio in »Tasso«, Yngurd, Baron Wiburg in »Stille Wasser«, Amtshauptmann von Valberg grosser Beifall und der Antrag zu einem vortheilhaften Engagement an Koch's Stelle zu Theil wurde, welches er jedoch ausschlug, aus Anhänglichkeit an seine Vaterstadt, in der er bald eine lebenslängliche Anstellung erhielt.

Er kam nun hier in den Besitz der ersten und bedeutendsten Rollen, unter

denen sich auch mehrere von Iffland's grössten Schöpfungen befanden, als: Nathan, Lear, Burleigh, Chorführer in der »Braut von Messina«, Wallenstein, Graf Savern, Macbeth und die oben genannten, in Wien gegebenen, Rollen.

In Lemm's Darstellungen bekundete sich vor Allem der Künstler, der, mehr als mancher Andere, seine Rollen sorgfältig durchdenkt und über sie auf's Tiefste und Vielseitigste reflectirt; wenn auch dies Durchsinnen in Grübeln ausartete und in seinen Leistungen eine Absichtlichkeit erzeugte, die man nicht gern anmerkt, wenn man auch dem Studium und dem Fleisse des Künstlers alle Gerechtigkeit widerfahren lassen muss, wusste doch Lemm, trotz dieser hervorragenden Verstandesthätigkeit, vielen seiner Darstellungen ein Leben mitzutheilen, das von höherer Inspiration zeugte und namentlich denen der antiken Tragödie eine Idealität zu verleihen, die ihnen den Stempel des Edlen und Grossen aufdrückte. Sein eigentliches Fach war sonach die Tragödie, da sie ihm Gelegenheit bot, seine Redekunst zu zeigen, in der Recitation zu malen und das Wort plastisch zu gestalten. So war sein Cajetan in der »Braut von Messina« eine einzige Leistung, sowie auch sein Antonio in »Tasso«. Er durfte selbst wagen, als Lear in Berlin aufzutreten, wo ein L. Devrient glänzte, und hatte diese Rolle bis in ihr Innerstes hinein ergriffen; er stand darin so genau unter den Einflüssen der genialen Dichtung, dass seine Leistung selbst den Anstrich der Genialität annahm, während L. Devrient allerdings diese Genialität selbst mit einem glücklichen Wurfe gab, der man weder Studium noch Verstandeswerk ansah. Für Lemm eigneten sich vorzugsweise Rollen, in denen der Affect nicht zu hoch steht, wie z. B. Nathan, in denen sich das tiefste Gefühl, die innere Gemüthswelt und feine, meisterhafte Recitation manifestirte. Was den plastischen Theil der Darstellung betrifft, so bewies auch dieser ein inniges Vertrautsein mit diesem Zweige, doch lässt sich nicht in Abrede stellen, dass er manchmal über die Grenzlinie des Aesthetischen hinausging und dadurch strengen Kunstrichtern zum Tadel Veranlassung gab.

Im Jahre 1826 fing Lemm zu kränkeln an, doch konnte sein Kunsteifer ihn deshalb nicht seinem Berufe entziehen, aber im Jahre 1837 erlag er seiner unheilbaren Krankheit im 54. Jahre seines Alters. Seine letzte Rolle war der König Philipp in »Don Carlos« am 16. März 1837. Am 19. Juni fand seine Beerdigung statt, der eine grosse Menge von Gönnern und Freunden des Verstorbenen und der Kunst folgte, um dem Liebling der Musen die letzte Ehre zu erzeigen.

Ludwig Rebenstein

wurde 1795 zu Berlin geboren und genoss eine sorgfältige Erziehung. Nachdem er auf dem Liebhabertheater Urania mitgewirkt und schon dort sein schönes Talent geltend gemacht hatte, widmete er sich der Bühne und zwar, da er mit einer wohlklingenden Tenorstimme begabt war, zunächst der Oper. Er debütirte als André in »Fanchon«, verlor aber, nachdem er eine geraume Zeit als Sänger gewirkt und sich als Joseph, Orest, Jakob Friburg, Biscroma, Papageno und in andern Rollen durch Spiel und Gesang ausgezeichnet, nach einer Unpässlichkeit die Stimme und ging zum Liebhaberfache über, wobei er vorzugsweise Iffland's sorgfältigen Unterricht genoss. Seine männlich schöne Gestalt, seine anziehende Persönlichkeit und das einnehmendste Liebhabernaturell voller Weichheit, Innigkeit und gemüthlichem Humor, sein natürlicher, warmer Ausdruck der Leidenschaft, und vor Allem sein tief poetischer Sinn verschafften seinen Leistungen in Berlin, wie auswärts bei seinen Gastspielen, den glänzendsten Erfolg. Sein Carlos, Max, Mortimer gehörten zu den

vorzüglichsten und anziehendsten Darstellungen, während auch der plastische Theil seiner Leistungen, durch sein vortheilhaftes Aeussere unterstützt, in hohem Grade schön und ausgebildet war; sein Pygmalion, der ihm von Iffland einstudirt war, bot für den Maler die schönsten Bilder durch Stellungen und Drapperien. — In der vollsten Blüthe seines Künstlerlebens, in einem Alter, wo seiner noch die schönsten Kränze warteten, raffte ihn der Tod im Jahre 1832, im 37. Jahre, zu früh für die Kunst und deren Freunde, hinweg.

Johann Gottfried Carl Wauer

war 1783 in Berlin geboren und für das Sattlerhandwerk, das auch sein Vater betrieb, bestimmt. Während seiner Lehrjahre fand er Gelegenheit, mit einer kräftigen, gesunden Stimme begabt, in das Stadtsängerchor zu treten; der Sänger Franz hörte ihn, gab ihm Unterricht und veranlasste 1802 seinen Eintritt in den Chor der Königlichen Deutschen und Italienischen Oper. Mit den kleinen Bezügen, die er in Folge dieser doppelten Beschäftigung erhielt, unterstützte er seinen erblindeten Vater und dessen zahlreiche Familie und trat in mehreren kleinen Parthien, von seinem Lehrer Franz freundlich und unentgeltlich unterstützt, zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten auf. Ein glücklicher Zufall wirkte im Jahre 1807 sehr günstig auf seine Laufbahn ein; der Sänger, der im Besitze des Oransky in »Lodoiska« war, erkrankte plötzlich und Wauer übernahm diese Parthie in kürzester Zeit; er führte sie mit so grossem Beifall aus, dass er als Mitglied des Königlichen Theaters angestellt wurde.

Er fühlte nunmehr, wie sehr es ihm, in Folge seines mangelhaften Schulunterrichtes, an der erforderlichen Bildung zu der anzutretenden Künstlerlaufbahn fehlte und schämte sich nicht, in der Quinta des Gymnasiums zum grauen Kloster mit Kindern den Unterricht zu theilen, um die Lücken seiner Bildung auszufüllen, was seinem Eifer und seinem Charakter zur Ehre gereicht und was viele Andere aus falschem Ehrgefühl unterlassen haben würden.

Vom Jahre 1807 an erweiterte sich, von Ifflands Gunst und Rath unterstützt, sein Wirkungskreis immer mehr, so dass er nach und nach in den Besitz erster Rollen im Schau- und Singspiele gelangte, die er in Berlin, sowie bei mehrfachen Gastspielen in Stettin und am Rheine, mit dem grössten Erfolge gab. Zu diesen Rollen gehörten in der Oper: Mafferu, Osmin, Kapellmeister in den »Dorfsängerinnen«, Richard Boll in der »Schweizerfamilie«, Leporello; im Schauspiel: Miller in »Cabale und Liebe«, Wachtmeister in »Minna von Barnhelm« und »Wallensteins Lager«, Kent in »Lear«, Stauffacher in »Tell«, Gottschalk im »Käthchen von Heilbronn« und noch viele andere.

Im Jahre 1829 wurde Wauer lebenslänglich angestellt und entsagte mehr und mehr der Oper, um sich ganz dem Schauspiele zu widmen. Zum letzten Male trat er in der Oper 1839, in einer seiner vortrefflichsten Rollen, als Leporello, neben H. Blume, als Don Juan, auf, nachdem Beide in den benannten Rollen während einer Zeit von mehr denn zwanzig Jahren zusammen gewirkt hatten. Auch Heinrich Blume trat in dieser Vorstellung, die zu Beider Vortheil gegeben wurde und in der das Publicum sie mit Beifall überschüttete, grossentheils von der Oper zurück.

Wie in Wauer's Bassstimme, so sprach sich auch in allen seinen Leistungen das Mark und die Fülle aus, welche Wauer's Spiel charakterisiren. Es lag darin eine urwüchsige Kraft, eine ungeschminkte Natürlichkeit, ein herzlicher Humor und

eine Wahrheit, welche das Publicum tief ergreifen musste und ihn in so manchen Rollen, wie als Miller, man kann sagen, unersetzlich machte.

Was ihm vielfach sein Leben verleidete und viele Verlegenheiten und Trübsale zuzog, waren seine zerrütteten, finanziellen Verhältnisse, welche, zum Theil unverschuldet, durch seine und seiner Eltern Dürftigkeit beim Antritt seiner Laufbahn, durch seine Gutmüthigkeit, durch eine höchst nachtheilige Besitzung in Moabit und endlich durch seine grosse Familie herbeigeführt wurden. Diese Verhältnisse brachten ihn auch mit allen seinen Chefs, deren er vier hatte, Iffland, Graf Brühl, Graf Redern und Küstner, — in Conflicte, wie seine Biographien bestätigen. Dies mag auch eine Veranlassung gegeben haben, dass seine Vorstände, vorzüglich der letzte, eines Unwohlwollens gegen Wauer und einer Nichtanerkennung seines grossen Talents fälschlicherweise beschuldigt worden sind.

Ueber sein Talent spricht sich wohl nur zu klar Küstner in einem an Wauer gerichteten und bereits veröffentlichten Briefe aus. Er sagt darin: »Aus den letzten Briefen, die ich von Berlin empfangen, habe ich ersehen, dass Sie, geehrter Herr, gänzlich wiederhergestellt und aufgetreten sind. Ich kann es mir nicht versagen, Ihnen die Freude auszudrücken, welche mir diese Nachricht verursacht hat. Es kann nur der Kunst und dem Königlichen Theater zum grossen Vortheile gereichen, dass ein so würdiges Mitglied der älteren Schule, dessen Gebilde das Gepräge der Wahrheit und Tiefe tragen, uns auch ferner erhalten bleibt. Empfangen Sie mit meinem herzlichen Glückwunsche zu Ihrer Genesung den aufrichtigsten Ausdruck steter Hochachtung. Leipzig, den 27. Juli 1847. Küstner.«

Küstner übersandte ferner dem Künstler, nach einer trefflichen Darstellung, sein Portrait mit einer verbindlichen Unterschrift, legte auch sein Wohlwollen für Wauer und die Hochschätzung seines Talents durch Folgendes unverkennbar dar. Die dem Wauer während Küstner's Leitung von Allerhöchster Seite gewordenen Gnadenbezeigungen, als: ein Vorschuss von 3000 Thalern, ein Erlass an dieser Schuld von 1378 Thalern, die Bewilligung eines sehr einträglichen Benefizes im Jahre 1847 und die Gewährung endlich der im Jahre 1850 von ihm erbetenen und ihm gewährten Pensionirung mit einem von der Gen.-Intendantur der allerh. Gnade anheimgestellten und von S. M. auf 1500 Thlr. bestimmten Ruhegehalte — alle diese Gnadenbezeigungen wurden auf den Bericht des damaligen Generalintendanten v. Küstner ihm zu Theil, — der vollgültigste Beweis, wie sehr Küstner Wauer's Talent schätzte und seine finanziellen Verhältnisse zu verbessern suchte.

Auch, nachdem Letzterer im Jahre 1850 in den Ruhestand versetzt worden, gab Küstner ihm ein Zeichen seiner Hochschätzung dadurch, dass er, um sein Andenken in diesem Album zu ehren, einen Lithographen beauftragte, das darin befindliche, gelungene Bild aufzunehmen.

In seinem Abschiedsbenefiz, am 2. November 1850, trat Wauer zum letzten Male auf der Königlichen Bühne als Gottschalk im »Käthchen von Heilbronn« auf und wurde auch da vom Publicum durch den zahlreichsten Besuch und durch Beifallsbezeigungen beehrt und belohnt, wie sie nur immer einem Künstler zu Theil werden können. Noch mehrere Male trat er als Gast im Friedrich-Wilhelmsstädter Theater, das letzte Mal am 16. März 1853, auf.

In diesem Jahre übersiedelte er nach dem anmuthig gelegenen Städtchen Freienwalde a. d. O., wo er die letzten Jahre seines Lebens in Zurückgezogenheit der schönen Natur lebte. Er starb im J. 1857 im 74. Jahre in den Armen seiner, ihn heiss liebenden, Familie und wurde auf dem Kirchhofe von Freienwalde in würdiger und einfacher Weise beerdigt.

Heinrich Blume,

1788 in Berlin geboren, debütirte, nachdem er kurze Zeit Militair gewesen und auf dem Privattheater Urania gespielt, 1808 auf der Königlichen Bühne als Mafferu.

Er wurde bald zu einem der beliebtesten Mitglieder und bewährte seinen vortheilhaften Ruf auf vielen auswärtigen Bühnen. Eine seiner ausgezeichnetsten Leistungen war Don Juan, und mit gegründetem Rechte ist von ihm behauptet worden, dass er in dieser Rolle nicht übertroffen werden könne; fünfundzwanzig Jahre war er in Berlin im Besitz derselben und übertrug sie erst im April 1839 in andere Hände, bei welcher Gelegenheit S. M. der König ihm und dem Wauer, wie in des Letzteren Biographie gesagt, den Ertrag der Vorstellung als Benefiz bewilligte. — Blume gehörte zu den schönsten männlichen Bühnenerscheinungen, war gross, gut gewachsen und von dem feinsten, elegantesten Benehmen. Früher fast ausschliesslich in der Oper beschäftigt und für dieselbe mit allen Mitteln, namentlich mit schöner Stimme und gründlicher musikalischer Bildung begabt, ging er später zum Schauspiel über.

Zu seinen vorzüglichsten Rollen in der Oper gehörte, ausser Don Juan, Mafferu, Cinna, Telasko, Figaro, Bartolo, Dulcamara, van Bett, Marquis im »Postillon«, Bazano in den »Krondiamanten«.

Am 26. October 1847 fand das Benefiz und gleichzeitig das letzte Auftreten Blume's im Königlichen Opernhause statt. »Der Gott und die Bajadere« von Auber und das zweite Finale aus »Don Juan« kamen zur Aufführung. Den glänzendsten Beweis für die Beliebtheit Blume's lieferte das, trotz der drohenden politischen Verhältnisse, bis auf den letzten Platz gefüllte Haus und stürmischer Applaus, Blumen- und Lorbeerkränze begleiteten die Leistungen des Gefeierten den ganzen Abend. Nachher erwartete ihn noch eine zweite ehrenvolle und wohlverdiente Auszeichnung; seine Kunstgenossen hatten sich nämlich vereinigt, ihm ein bleibendes Andenken ihrer Liebe und kameradlichen Anhänglichkeit zu widmen und durch den Goldarbeiter Heiland einen kunstvollen, mit passenden Emblemen verzierten, silbernen Humpen, in eben so reicher, als zierlich-geschmackvoller Arbeit anfertigen lassen, welchen sie dem lieben Freunde und alten Collegen überreichten.

Nach Blume's ehrenvollem Rücktritt von seiner Künstlerlaufbahn hat er sich durch die Gnade seines Monarchen mit dem rothen Adlerorden geschmückt, in ein stilles Privatleben nach der freundlichen Stadt Görlitz zurückgezogen, dem Theater indessen nicht entfremdet, denn er zeigte sich auch dort thätig für das Gedeihen der Kunst.

Als Herr von Hülsen die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele angetreten hatte, berief er den Blume als Regisseur nach Berlin. Dieser Auszeichnung gab Blume Folge, schied indessen schon nach Jahresfrist wieder aus der neuen Stellung und lebte seitdem in stiller Zurückgezogenheit in Berlin. In dieser ereilte ihn, achtundsechzig Jahre alt, nach kurzem Krankenlager der Tod im Jahre 1856. Die Leiche geleitete das Personal des Königlichen Theaters, den Chef an der Spitze, zur letzten Ruhestätte. Auch der General-Intendant a. D. von Küstner nebst vielen Personen aus der literarischen und Kunstwelt hatten sich dem Trauerzuge angeschlossen.

Albert Gern,

der Sohn des Georg Gern, 1789 in Mannheim geboren, fühlte schon in frühester Zeit Neigung zum Theater, doch trat dieser Wunsch den Ansichten des Vaters ent-

schieden entgegen, der den Sohn zum Baufach bestimmt hatte. Gern widmete sich diesem Studium und war bereits im 18. Jahre examinirter Bauconducteur. Aber die Sehnsucht, der dramatischen Kunst zu leben, war nicht unterdrückt und trotz der errungenen Selbstständigkeit wurde sie immer mächtiger. Endlich gab der Vater nach und 1807 trat Gern zu Iffland's Schülern. Nachdem er wohl vorbereitet war, trat er im September 1807 zum ersten Male als Zollvisitator in »Die Indianer in England« auf der Berliner Hofbühne auf und gehört derselben seitdem bis zum gegenwärtigen Augenblicke an. Gern war in früherer Zeit vielfach im ernsten Fache beschäftigt, und, obgleich seine künstlerische Individualität diesem nur widerstrebend sich fügte, so gelang es doch seinem Fleisse, auch hierin Erfreuliches zu leisten und sich die Theilnahme des Publicums zu erwerben; später war er ein trefflicher Darsteller für Charakterrollen, wohin unter anderen Bild in »Garrick in Bristol« und Ambrosius in »Von Sieben die Hässlichste« zu rechnen sind. Vorzugsweise sind es indessen komische Rollen, denen er den grossen und verdienten Beifall verdankt, der ihm nicht allein vom Berliner Publicum, sondern auch während seiner Gastspiele in Deutschland reichlich zu Theil wurde. Eine so durch und durch komische Leistung, als den Bader Schelle in Raupach's »Schleichhändlern« wird man selten sehen, und wenn auch für den, der mit der Darstellungsweise Gern's genau bekannt ist, seine Komik eine, man möchte sagen, sich gleich bleibende, stereotype Norm hat, so überrascht er doch durch die anspruchslose und zugleich effectreiche Art, womit sie zur Anschauung gebracht wird, auf eine so unwiderstehliche Weise, dass es unmöglich ist, ein herzliches Lachen zu unterdrücken. In einer Legion anderer trefflicher Leistungen hat sich Gern als komischer Charakter-Darsteller den Besten seiner Zeit beigesellt, und somit hat man in der Verwilligung eines Benefizes im Opernhause nach 40jährigen Dienstleistungen nur einen neuen Beweis der gnadenreichen Anerkennung des wahren Verdienstes durch den kunstliebenden Monarchen gesehen.

Das Benefiz fand am 30. October 1847 statt. Es wurde ausser einzelnen Scenen aus »Die Indianer in England« noch »Bär und Bassa« und »Ein Stündchen vor dem Potsdamer Thore« gegeben. Die ganze Versammlung schien sichtlich nur von dem einen, allgemeinen Zweck beseelt, dem Jubilar für vierzigjährige Ergötzung heute möglichst viel Freude zu bereiten, wozu auch sein Chef, der Generalintendant von Küstner, welcher dem Gern die aufrichtigste Verehrung widmet, sowie seine Collegen freundlichst die Hand boten.

Nach beendigter Vorstellung wartete des Jubilars noch eine Ueberraschung bei der Rückkehr in seine Garderobe. Dort fanden sich die Mitglieder der hiesigen Bühne ein und überreichten ihm ein sehr gelungenes Bild in Aquarellfarben, die vier Schauspielhäuser (Opernhaus, Schauspielhaus, Potsdamer und Charlottenburger Theater) darstellend; die Zwischenräume füllt eine Portraitirung Gern's in mehreren seiner besten Rollen, wie Schelle, Marocco, Freudenfeier u. a. aus. Ebenso beglückt in seinen häuslichen, als in seinen theatralischen Verhältnissen, erlebte Gern 1857 sein goldenes Künstler-Jubiläum. An diesem Tage empfing er die vielfachsten und rührendsten Beweise von Achtung, Liebe und Anerkennung von seinen Collegen und Freunden nah und fern. Eine ganz besondere Freude wurde ihm unter den verschiedenen Geschenken durch ein Album bereitet, ihm von einem Kunstfreunde überreicht, in dem sich sämmtliche Rollen aufgezeichnet finden, welche Gern auf den Königlichen Theatern in Berlin, Potsdam und Charlottenburg gespielt hat, mit der Angabe der Zahl ihrer Wiederholungen. Dieser sehr mühsamen Arbeit muss der theilnehmende Kunstfreund sich lange Zeit gewidmet haben. Gern spielte an diesem Abend seine unübertreffliche Glanzrolle, den Bader Schelle in dem von Raupach für die hundertste Aufführung seiner »Schleichhändler« im Jahre 1839 geschriebenen Gelegenheitsspiel »das Jubiläum«, dann als namenlos Unglücklicher in dem

neu bearbeiteten Lustspiel »Die Unglücklichen«, eine Scene, welche Hofrath Louis Schneider mit der freundlichsten Bereitwilligkeit dem Jubilar zu seinem Ehrentage geschrieben hatte.

Als über diesen Abschied der Vorhang gefallen war, erwartete den Jubilar eine neue Feier im Kreise seiner Collegen, gleich herzlich, als würdig und erhebend. An der Spitze des Kunstpersonals überreichte sein späterer Chef, der General-Intendant von Hülsen, dem Jubilar einen Kranz und überbrachte ihm die wärmsten Glückwünsche I. I. M. M. des Königs und der Königin. Der Kranz, nach dem Vorschlage des Sprechers angefertigt, ist von gediegenem Silber und mit einer goldenen Bandschleife versehen; auf seinen fünfzig einzelnen Blättern finden sich die Hauptrollen des Jubilars eingegraben.

Das Publicum, wie die Kunst, geniesst noch heutigen Tages die Freude, Gern in seinem Wirkungskreise zu sehen. Möge er noch lange seinem Berufe erhalten werden!

August Wilhelm Maurer

wurde den 24. October 1792 zu Mannheim geboren, von dem Director Iffland, der ein vertrauter Freund seines Vaters war, über die Taufe gehalten und, da Iffland zu dem Knaben eine innige Zuneigung fühlte, stets als Sohn von ihm bis an dessen Ende geliebt. Als Iffland 1795 nach Berlin ging und die Stelle eines Directors des damaligen Nationaltheaters übernahm, verliess Maurer's Vater als Privat-Secretair Iffland's und Cassirer des Berliner Theaters zugleich Mannheim. Auf die Erziehung und Bildung des Knaben wurde von Seiten seiner Eltern, sowie besonders Iffland's, die grösste Sorgfalt verwendet. Seine Eltern und selbst Iffland wünschten, dass er niemals die Bühne betreten sollte; ihren Absichten gemäss sollte er die Baukunst unter Anleitung des Baudirectors Triest erlernen. Die Neigung des jungen Mannes zur Kunst war aber allzu heftig; er konnte dem Drange seines Inneren nicht gebieten, und endlich siegten seine unaufhörlichen Bitten über Iffland's Willen, nachdem dieser einige Privatprüfungen in Gegenwart des Geheimsecretairs Pauly und des Secretairs, gegenwärtigen Hofraths, Esperstedt, in dessen Einsichten und Erfahrung Iffland mit Recht ein grosses Vertrauen setzte, vorgenommen hatte. Ohne Vorwissen seiner Eltern betrat er am 18. Januar 1810, gerade an dem Tage, wo Iffland für seine Verdienste und Treue den rothen Adlerorden erhalten hatte, in der Rolle des Soldaten Kulitsch im »Wald bei Herrmannstadt« zum ersten Male die Bühne. Sein wohlklingendes Organ, seine edle Gestalt und sein feuriges Spiel erwarben ihm in dieser kleinen Rolle allgemeinen Beifall. So ermuthigend dieser erste Versuch für den jungen Künstler ausfiel, so wenig Dank erntete er von seinem Vater dafür. Selbst Iffland's Vermittelung war lange vergebens, ja, es erfolgten sogar höchst unangenehme Auftritte: Vater und Sohn trennten sich in der Aufwallung empörter Gefühle. Iffland, welcher indessen die ächte Regung der Kunst in dem jungen Maurer entdeckt, nahm denselben zu seinem wirklichen Schüler an.

Maurer's zweite Rolle war der Bote in Schiller's »Braut von Messina«, die dritte Georg im »Götz von Berlichingen«. Einstimmig rief ihn das Publicum nach der Vorstellung hervor, und jetzt erst reichte ihm sein Vater vollkommen versöhnt die Hand, da er nun mit ganzem Rechte an den wahren Beruf seines Sohnes zum Künstler glaubte.

Im Jahre 1812 verfiel der Schauspieler Bethmann in eine langwierige Krankheit, durch welche sich Maurer in dessen ganzes Rollenfach versetzt sah. Besonders ungetheilten Beifall erwarb er sich in den Rollen des Philipp in »Johanna von Mont-

faucon«, Secretair Dallner in »Dienstpflicht«, Theobald in »Deodata« u. a. m. Als die preussische Nation im Jahre 1813 den heiligen Kampf für Freiheit und Vaterland begann, wollte auch Maurer sich der allgemeinen Begeisterung anschliessen. Iffland, welcher sich damals seiner angegriffenen Gesundheit wegen in der Brunnenanstalt zu Reinerz befand, schrieb deshalb mehrere rührende Briefe an seinen Schüler, in welchen er ihm von diesem Schritte entschieden abrieth, da er als einziger Sohn die alleinige Stütze seiner Mutter sei, wann sein Vater sterben sollte. Trotz dieser redlichen Ermahnungen wollte Maurer nicht von dem Entschlusse abgehen, den Helden auf der Bühne mit dem in der offenen Feldschlacht zu vertauschen. Einige andere junge Künstler fassten nun denselben Vorsatz, weshalb Iffland sich genöthigt sah, den König von diesen Vorgängen zu unterrichten. Unverzüglich liess hierauf der König eine Cabinetsordre ausfertigen, in welcher er den jungen Künstlern seinen warmen Dank für ihre Vaterlandsliebe bezeugte, ihnen aber zugleich auch die gemessensten Befehle ertheilte, ihrem bisherigen Berufe treu zu bleiben. Diesem Befehle mussten die jungen Helden willfahren, und Maurer wurde somit der Kunst erhalten.

Im Spätherbst desselben Jahres wurden Schiller's »Räuber« gegeben, in welchen Maurer den Karl Moor erhielt. Iffland's Gesundheitsumstände waren äusserst bedenklich, und dennoch konnte er sich die Freude nicht versagen, seinen Lieblingsschüler in dieser glänzenden Partie zu sehen. Es wurde daher die Generalprobe des erwähnten Trauerspieles in seinem Hause gehalten, wobei Iffland nicht umhin konnte, dem durch Schiller's kühne Dichtung entflammten Maurer die verdiente Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Glänzend war der Beifall, den Maurer in dieser schwierigen Rolle erhielt. Einen tiefen Eindruck machte der am 22. September 1814 erfolgte Tod Iffland's auf ihn; doch die gewichtigen Lehren des hohen Meisters waren auf guten Boden gefallen und trugen fortwährend die herrlichsten Früchte.

Graf Brühl, welcher nach Iffland's Tode Intendant der Berliner Bühne wurde, gab dem schönen Talente alle Gelegenheit, sich glanzvoll zu entfalten. In diese Periode fällt besonders die Darstellung des Jaromir in Grillparzer's »Ahnfrau«, wobei ihm Auguste Stich, jetzige Crelinger, als Bertha würdig zur Seite stand. Von nun an erhielt Maurer alle ersten Rollen des Liebhaber- und jugendlichen Heldenfaches, da Mattausch, der bisher dieses Fach inne hatte, älteren, männlichen Charakteren entgegenreifte. — Im Jahre 1816 unternahm Maurer seine erste Kunstreise, und zwar nach Hamburg, Braunschweig, Hannover und Kassel, wo ihm sehr bedeutende Anerbietungen gemacht wurden, die er jedoch, aus Vorliebe für Berlin, zurückwies. Von Kassel aus ging er nach Frankfurt, Mannheim und Stuttgart, wo ihm der damalige Director, Baron von Wächter, nicht minder erhebliche Anerbietungen machte. Berlin siegte jedoch abermals und er kehrte, aller Orten mit Beifall beehrt, dahin zurück. Hier trat er in Klingemann's Tragödie »Faust« zuerst wieder auf und wurde mit dem rauschendsten Beifall begrüsst.

Nichtsdestoweniger nahte der Zeitpunkt heran, wo er Berlin verlassen sollte, zu welchem Vorsatz ihn das Zusammentreffen mehrerer Umstände bestimmte. Wolff aus Weimar und Krüger aus Darmstadt, welche auch Maurer's Rollenfach spielten, wurden engagirt und, da gerade der Director in Stuttgart seine glänzenden Anerbietungen wiederholte, so entschied sich Maurer für letzteres und schloss einen lebenslänglichen Contract ab. In Stuttgart debütirte er als Don Cesar in der »Braut von Messina«, Lieutenant Werthen in »Beschämte Eifersucht«, Schauspieler wider Willen, Mortimer in »Maria Stuart« und Don Carlos, — Rollen, in denen seine imponirende Gestalt mit der Anmuth und Lieblichkeit seines Organs, Phantasie mit Wahrheit und Natur wetteifernd rangen. Im Jahre 1820 kam Albertine Schaffner vom Stadt-

theater zu Leipzig, wo sie sich unter Küstner's Leitung gebildet hatte, nach Stuttgart, debütirte als Käthchen von Heilbronn, in welcher Rolle sie ausnehmend gefiel, und wurde engagirt. Die schon früher erwachte Neigung der beiden jungen Leute verwandelte sich bald in Liebe und im folgenden Jahre heiligten sie ihr Bündniss vor dem Altar.

Im Jahre 1822 machte er eine Reise nach Wien, wo er in zwei und vierzig Rollen, theils im Burgtheater, theils im Theater an der Wien, seine Künstlerschaft nicht minder bewährte, als bei allen seinen übrigen Kunstreisen, namentlich in Prag, wo er, zunächst auf Esslair, in den schwierigsten Rollen reichen Beifall erhielt.

Theseus in »Phädra«, Tell, Zriny, Wallenstein, Belisar, welche gleichfalls in diese Periode gehören, dienten sämmtlich dazu, seinen Ruf zu vergrössern. Durch das Engagement Wallbach's und den Abgang Miedke's von der Bühne trat Maurer nach und nach in das Fach der edlen Väter über. Ebenso glücklich ist er in Darstellung launiger Charaktere, wohin wir besonders sein vorzügliches Spiel in den Rollen der Betrunkenen rechnen, — eine Gabe, die er, nach seinem eigenen Geständniss, dem seligen Iffland abgelernt.

Mit Kunst und Beifall giebt er die Rollen eines Odoardo in »Emilia Galotti«, Kaufmann Drave in »den Mündeln«, Oberförster in »den Jägern«, Ruhberg in »Verbrechen aus Ehrsucht«, Klarenbach in den »Advokaten« und mehrere andere. Noch jetzt wirkt er in diesem Rollenfache mit voller Kraft zur Freude des Hofes und des Publicums. Zur Anerkennung seiner Verdienste hat ihm S. M. der König die goldene Civil-Verdienstmedaille ertheilt.

Joseph Fischer.

Er wurde 1780 in Wien geboren; sein Vater war der gleichfalls tüchtige Basssänger Ludwig Fischer, der 1788 in Berlin lebenslänglich angestellt, nach rühmlichst zurückgelegter Laufbahn, während welcher er durch Reisen in Italien und England sich einen europäischen Ruf erwarb, 1815 pensionirt und 1825 gestorben ist.

Joseph Fischer erhielt den ersten Unterricht von seinen Eltern, später zogen dieselben die tüchtigsten Meister dabei zu Rathe. Wiewohl seine Stimme schon im sechzehnten Jahre sich zum kräftigsten Basse gestaltet hatte, betrat er nach dem Willen des Vaters die Bühne doch erst 1801 zu Mannheim, wo die Erinnerung an seinen Vater ihm die freundlichste Aufnahme sicherte, die er denn auch durch seine Leistungen verdiente. 1804 folgte er einem Rufe an das Stuttgarter Hoftheater, wo er zwei Jahre blieb und zugleich die Opernregie führte. Dann trat er eine grosse Kunstreise an, ging zuerst nach Paris und dann nach Berlin. Daselbst war er als Kammersänger vom Mai 1810, wo er als Osmin debütirte, bis 1818 beim Königlichen Theater angestellt, das er in Folge eines, das Publicum beleidigenden und von letzterem gerügten, Benehmens verliess. Sodann ging er wieder nach Italien, wo er in allen grösseren Städten die glänzendsten Erfolge hatte, und übernahm zuletzt die Theaterdirection in Palermo. Bald gab er aber dieselbe wieder auf, entsagte der Kunst und lebte zurückgezogen in Mannheim, wo er höheren Gesangunterricht gab; zu seinen Schülerinnen gehört die rühmlichst bekannte Sängerin Wilhelmine van Hasselt, welche in München 1834 unter Küstner's Intendanz zuerst die Bühne betrat.

Fischer besass die herrlichsten Naturmittel und ein schönes Darstellungstalent, besonders für chevalereske Rollen, wie Don Juan; Figaro gab er mit der seltensten Vollkommenheit in Gesang und Spiel. Aber ein massloser Künstlerstolz wohnte in

seiner Brust; er insultirte bei der geringsten Veranlassung Vorgesetzte, Collegen und Publicum, erzwang dadurch die Lösung lebenslänglicher Verträge in Stuttgart und Berlin, und zog sich unzählige Unannehmlichkeiten zu.

Albert Aloys Ferdinand Wurm.

Er wurde 1783 zu Greifenhagen in Pommern geboren; seine dürftigen Eltern entriss der Tod ihm früh und er rettete sich, von seiner Stiefmutter hart behandelt, durch die Flucht. Er wurde Bedienter und lernte in dieser Lage die Sitten der niederen Stände kennen; ein eigenthümliches Nachbildungstalent brachte ihn zu dem Entschluss, sich der theatralischen Laufbahn zu widmen, nachdem diese Neigung zuerst durch Puppenspieler in ihm geweckt worden. Seine Bemühungen, bei umherziehenden Gesellschaften ein Unterkommen zu finden, scheiterten lange, und er musste sein Talent erst bei Kunstreitern erproben; endlich aber betrat er doch mit grossem Beifall die Bühne als Plumper in »Er mengt sich in Alles«. Er wurde nun Mitglied einer wandernden Truppe, die in mehreren Städten Schlesiens Vorstellungen gab. Seine sehr umfangreiche und ungemein liebliche Tenorstimme erwarb ihm ebenfalls Beifall als Belmonte und in ähnlichen Parthien. Eine bessere Anstellung fand er 1801 in Warschau, wo er bis 1804 blieb; er bildete sodann auf einer Kunstreise nach Breslau, Bamberg, Würzburg und Berlin sein Talent immer mehr aus. Nach einem längeren Aufenthalt in Würzburg fand er 1809 in Berlin eine Anstellung als Tenorist beim Königlichen Nationaltheater und debütirte als Tamino in der »Zauberflöte«. Mit der Operette »Das Hausgesinde«, worin Wurm's treffliche und drastisch wirksame Darstellung des Lorenz in einem Zeitraum von zwei Jahren achtzig Wiederholungen herbeiführte, hatten seine Tenorrollen ein Ende und er wirkte fortan nur im komischen Fache. Seine trockene Komik machte ihn bald zum Liebling des Berliner Publicums. In manche Unannehmlichen aber gerieth Wurm durch das grelle Auffassen der Sitten und Eigenthümlichkeiten des jüdischen Volkes in Sessa's Posse »Unser Verkehr«, und sah sich genöthigt, Berlin zu verlassen. Er unternahm eine Kunstreise über Hamburg durch ganz Norddeutschland und die Rhein- und Maingegenden: überall fand er die glänzendste Anerkennung seines Talents. Bei einem Besuche in Berlin gab sich vielfach der Wunsch kund, ihn wieder zu besitzen, er nahm jedoch 1817 eine Anstellung bei dem von Küstner in Leipzig gegründeten Stadttheater an, wo er gleichfalls als Lorenz im »Hausgesinde«, Marco in den »Dorfsängerinnen«, Grauschimmel im »Rehbock« und in anderen Rollen mit dem grössten Beifall spielte. Der Zudrang war so gross, dass, da oft keine Billets mehr zu haben waren, die Musensöhne durch's Fenster sich Bahn brachen. 1819 gab er diese Anstellung wieder auf, um frei und unabhängig seiner Kunst zu leben, und von da an bis 1827 reiste er gastirend durch Deutschland; dann lebte er zurückgezogen von seinem erworbenen, nicht unbedeutenden Vermögen. Er starb 1834 zu Karlsruhe und hinterliess den Ruf eines der ausgezeichnetsten Komiker der neueren Zeit, vorzüglich durch die Darstellung des Niedrigkomischen. Eine unerschöpfliche Laune, eine Sicherheit, die alle Mitspielenden beherrschte und mit sich fortriss, eine psychologische Wahrheit in der Charakterzeichnung, ein ungemein glücklicher Tact, das Komische im Leben aufzufassen und wiederzugeben, eine sanfte, melodische Stimme und ein biegsames Organ waren die eigenthümlichen Vorzüge seines Talents. Sein Gesicht war wohl gebildet, aber seine Züge, an und für sich komisch, verstärkten durch den trockenen Ernst, der ihm auf der Bühne, wie im Leben, eigen war, die Wirkung seines Humors und

seines gewandten Spiels. Die ganze Gewalt seiner trockenen Komik zeigte Wurm als Heinrich im »Politischen Zinngiesser«, als Adam im »Dorfbarbier«, als Lorenz im »Hausgesinde«, als Krack im »Lügner und sein Sohn«, als Ferdinand in den »Drillingen«, als Jakob in »Unser Verkehr«, als Matz im »Landjunker in der Residenz« und in ähnlichen Rollen.

Johann Friedrich Ferdinand Rüthling.

Er wurde 1793 zu Berlin geboren; Fleck war sein Pathe, und sein Vater, ein tüchtiges Mitglied des Berliner Theaters, bildete ihn zum Schauspieler. Von 1798 ab spielte er Kinderrollen, später gab er Vertraute und andere untergeordnete Parthien, bis er 1816 einige Rollen Wurm's übernahm und darin gefiel. Namentlich machte ihn die Darstellung des Till in Raupachs »Lasst die Todten ruhen!«, »Die Schleichhändler« u. s. w. beliebt, indem er der Abstraction Raupach's Leben, Gestalt und Färbung verlieh. Rüthling ist bei all' seinem komischen Talente in dem übrigen Deutschland weniger bekannt als er verdient, da er nur selten auswärts Gastrollen gab, — ein Mal in Hamburg, wo er das Publicum ziemlich kalt gelassen zu haben scheint, sodann 1838 in Wien, wo man ihn besser zu würdigen wusste und seine Leistungen mit Beifall lohnte. — Rüthling's Komik bestand nicht in einer plumpen, polternden und stark auftragenden Manier, sondern in einer eigenthümlich gedehnten, zähen, besonnenen, ironisch breiten Weise, deren Feinheit um so eher verstanden und genossen werden konnte, je mehr man sich an sie gewöhnt und mit ihr vertraut gemacht hatte. Seine Komik beschränkte sich aber nicht blos auf Raupach'sche Lustspiele, obgleich deren trockener Witz seiner Natur am Meisten zuzusagen schien, sondern er gab auch mit vielem Glück Crispin in den »Schwestern von Prag«, Heinrich im »Zinngiesser«, Kalinsky in den »Humoristischen Studien«, Bock in »Richards Wanderleben« u. a. — Gleich beliebt als Darsteller, wie als Mensch, war er es auch im Vortrage launiger Dichtungen, deren er selbst mehrere verfasste. Eine treffliche Sammlung dieser Vorträge ist im Jahre 1846 und 1847 im Verlage von Otto Janke in Potsdam erschienen.

Im Jahre 1848 fand die dem Jubilar bei seinem funfzigjährigen Jubiläum bewilligte Benefizvorstellung in den enggefüllten Räumen des königlichen Opernhauses statt. Rüthling hatte zu diesem Zwecke zwei Raupach'sche Stücke gewählt: »Der Degen« und »Kritik und Antikritik«, worin er, vom Publicum mit Beifall empfangen und entlassen, Krautfeld und Witte gab.

Trotz seiner zunehmenden Kränklichkeit entzog er sich auch nach diesem Jubiläum der Bühne nicht. Als Licht im »Zerbrochenen Krug« betrat er zum letzten Male das Theater. Eine Leberentzündung machte seinem Dasein am 7. August 1849 ein Ende. Seine Hülle wurde unter allgemeiner Theilnahme der hiesigen Kunstwelt zur Erde bestattet.

Johanna Henriette Rosine Hendel-Schütz, geb. Schüler.

Sie wurde 1770 (nach Dr. Grieber's Biographie 1772) geboren zu Döbeln in Sachsen, als die Tochter des Schauspielers Schüler, der sie für das Theater bestimmte. Von ihrem fünften Jahre an durch geschickte Lehrer in der Tonkunst, für die sie viele Anlagen besass, unterrichtet, ward sie beim Ballet des königlichen Theaters

zu Berlin, dessen Mitglied ihr Vater war, angestellt. Der Professor Engel, der damals das Berliner Theater leitete, erkannte ihr Talent zur Schauspielkunst und unterrichtete sie in der Geschichte, Mythologie, Verskunst und Declamation. 1785 betrat sie als jugendliche Liebhaberin mit einem ihrer Schönheit und ihrem Talente entsprechenden Erfolge das Theater in Schwedt a. O. 1788 verheirathete sie sich mit dem oben angeführten Tenoristen Friedrich Eunicke, dem sie 1789 nach Mainz, 1792 an das Deutsche Theater in Amsterdam, 1794 nach Frankfurt a. M. und 1796 an das, unter Iffland's Leitung stehende, Nationaltheater zu Berlin folgte, dessen Zierde sie während eines Zeitraums von zehn Jahren blieb. In Amsterdam spielte sie die Gurli in den »Indianern in England« mit ausserordentlichem Beifall. In Frankfurt a. M. lernte sie den bekannten Maler Pfarr kennen; dieser legte ihr Zeichnungen vor, welche die Attitüden der Lady Hamilton darstellten und, dadurch angeregt, gewannen ihre Kunststudien eine neue Richtung und wurden auf Uebungen in der Pantomime verwandt. 1797 liess sie sich von Eunicke scheiden und verheirathete sich 1802 mit dem Arzte Dr. Meyer, von dem sie aber auch 1805 wieder geschieden ward, worauf sie sich bald mit dem Dr. der Medicin Hendel aus Halle verehelichte. Hierauf verliess sie 1806 das Theater und zog mit ihrem Gatten nach Stettin, wo dieser nach sieben Monaten starb. Durch diesen Todesfall gerieth sie in bedrängte Umstände und wurde bewogen, wieder zum Theater zurückzukehren. Sie ging nach Berlin und sodann 1807 nach Halle zu ihrem Schwiegervater. Hier lernte sie den Professor der Aesthetik und schönen Künste Schütz, den Sohn des berümten Sprachforschers, kennen und verheirathete sich mit ihm. Kaum war dies erfolgt, als die Universität Halle von Napoleon aufgehoben wurde. Dies bewog den Schütz, der schon in seiner Jugend durch thätige Theilnahme an einer Privatbühne in Jena das lebhafteste Interesse für die dramatische Kunst gefasst und sich auch als dramaturgischer Schriftsteller mit Erfolg bethätigt hatte, mit seiner Gattin eine Kunstreise zu unternehmen. Diese Unternehmung hatte einen so glücklichen Erfolg, dass Beide von 1809 bis 1819 nicht nur Deutschland, sondern auch Russland, Schweden, Dänemark, Holland und Frankreich besuchten, wo sie überall ihre dramatisch-declamatorischen und pantomimischen Darstellungen mit dem ausgezeichnetsten Beifall gaben. Als Schauspielerin beschränkte sich die Hendel-Schütz auf die hochtragischen und derb komischen Rollen; in den ersteren wirkte sie hauptsächlich durch den plastischen Theil der Darstellungskunst, den sie häufig durch absichtlich angebrachte, malerische Stellungen und Drappirungen auf Kosten des rhetorischen Theils hervorhob, sowie sie überhaupt in tragischen Rollen von der Bethmann übertroffen wurde. Ungleich grösseren Ruhm erwarb sie sich durch ihre mimischen und pantomimischen Darstellungen, wozu sie angeregt war durch den oben erwähnten Maler Pfarr und durch das Rehberg'sche Kupferwerk über die Attitüden der Lady Hamilton, welche damit angefangen, antike Statuen in Stellung und Gebehrden nachzuahmen. Diesen künstlerischen Einfall beutete die Hendel-Schütz auf das Glücklichste aus, zeigte sich hier als entschiedene Meisterin und erlangte einen weder von ihren Vorgängern, noch Nachfolgern in dieser Kunst übertroffenen Ruhm. Von der Natur mit ausgezeichneter Formenschönheit begabt, schuf sie durch ihr feines Beobachtungs- und Nachahmungstalent und durch ihre geniale Erfindungsgabe in ihren pantomimischen Darstellungen eine Reihe der herrlichsten Attitüden, sowohl im ägyptischen und griechischen, als auch im italienischen und deutschen Style. In der Idealisirung der Gestalten, in der Characterdarstellung, in der Anordnung der Gewänder und der Beleuchtung erreichten diese Darstellungen die höchste Vollkommenheit.

Durch diese Leistungen, welche die von Göthe in seinen Wahlverwandtschaften besprochenen lebenden Bilder in Deutschland Mode machten, erlangte sie ihren

Künstlerruhm, den allerdings auch ihr Gatte, Schütz, durch die kunstwissenschaftlichen Vorträge, mit denen er ihre Darstellungen begleitete und durch die zahlreichen Schriften, welche er darüber verfasste, wesentlich beförderte.

Mit diesen Reisen und Vorstellungen beschloss sie ihre Künstlerlaufbahn 1819 auf der Küstner'schen Bühne in Leipzig und kehrte wieder mit Schütz nach Halle zurück, von dem sie sich aber 1824 trennte und 1830 gerichtlich geschieden wurde. Sie lebte sodann mit ihren Kindern zuerst in Halle im Hause ihres Schwiegervaters Schütz, bis zu dessen Tode, 1832; hierauf brachte sie den Rest ihrer Tage bei einem Schwiegersohne in Cöslin zu, wo der, alle Zweige der Kunst und Wissenschaft ehrende, Alexander von Humboldt ihr in ihrer Zurückgezogenheit die Freude machte, sie auf einer Durchreise zu besuchen. Dort starb sie auch am 4. März 1849 an Entkräftung im 79. Jahre.

Wie die von ihr so oft mimisch dargestellte Niobe wurde sie eine kinderreiche, aber auch unglückliche Mutter, denn von sechzehn in ihren vier Ehen geborenen Kindern leben nur noch drei; neun starben in der Kindheit, vier Söhne aber, zwei von Meyer und je einer von Eunicke und Schütz starben im jugendlichen Alter durch — Selbstmord.

Wilhelmine Maass,

von Berlin gebürtig, figurirte zuerst beim Ballet des dortigen Theaters und wurde sodann, im sechzehnten Jahre, 1802, beim Hoftheater in Weimar angestellt, wo sie ihre erste Bildung erhielt und, ihrer Jugend ungeachtet, die bedeutendsten Rollen mit Beifall spielte. Sie lernte hier den metrischen Vortrag, der damals noch wenig und unvollkommen bei dem Theater ausgebildet war, weshalb, wie bekannt, als Schiller's »Don Carlos« erschien, derselbe vom Autor für die Sächsischen Hofschauspieler in Dresden in Prosa verwandelt wurde, weil ihnen die Sprache in Versen nicht geläufig war.

Wie sehr sie in Weimar geschätzt wurde, geht daraus hervor, dass man ihr nicht gestattete, auf einem ihr nach ihrer Vaterstadt, Berlin, ertheilten Urlaube dort Gastrollen zu geben, aus Besorgniss, dass diese zu einer Anstellung daselbst führen könnten; als sie dennoch gastirte, wurde ihr von Göthe zur Strafe ein Arrest zuerkannt.

Nach Beendigung ihres Contracts in Weimar nahm sie aber 1805 eine Anstellung in Berlin an, debütirte daselbst als Natalie in den »Corsen« und gehörte dieser Bühne bis 1816 an. Sie unternahm hierauf bedeutende und längere Kunstreisen, zog sich sodann von der Bühne zurück und ist, wie man sagt, in den 30er Jahren gestorben.

Sie war in den sogenannten naiven, munteren Rollen, wie z. B. in den Stücken: »Hass den Frauen«, Laune des Verliebten«, »Rosen des Malesherbes« der Liebling des Publicums, spielte aber auch Heldinnen, Königinnen und tragische Liebhaberinnen, wie die Jungfrau von Orleans, Prinzessin in »Tasso«, Eboli, Elisabeth in »Essex«, Lady Milford, Thekla u. a. mit vielem Beifall, wenn schon ihr Talent sie in diesen Rollen weniger unterstützte und ihre kleine gedrängte Gestalt ihr darin ungünstig war.

Auguste Schmalz.

Sie war 1771 in Berlin geboren, studirte in Dresden beim Kapellmeister Naumann die Gesangskunst und debütirte in Berlin 1796 mit glänzendem Erfolge.

Sie erwarb sich, noch ohne Berlin verlassen und auswärts gesungen zu haben, in Kurzem einen Ruf, der sie den besten dramatischen Sängerinnen anreihte. Ihre Stimme hatte den seltenen Umfang von drei vollen Octaven und war von reinstem Metalle und bezauberndem Wohlklange; dabei war ihr Vortrag ebenso herzgewinnend, als von der trefflichsten Bildung; sie gewährte, von einem schönen Darstellungstalent unterstützt, einen ersehnten Ersatz für die, 1809 verstorbene, Schick und machte nach deren Tode wieder die Darstellung von Opern in grossem Styl möglich; unter diese gehört Spontini's »Vestalin«, welche im Jahre 1811 zum ersten Male im Opernhause mit grosser Pracht gegeben wurde.

1815 zog sie sich von der Bühne zurück und erhielt 1819 von der Gnade des Königs, Friedrich Wilhelm III., eine Pension. Nach diesem Zurückzuge begründete sie sich als Gesangslehrerin einen neuen, ebenso anerkennenswerthen Wirkungskreis.

Sie starb im Jahre 1848 im 77. Jahre.

Auguste Crelinger, geb. Düring.

Sie wurde 1795 zu Berlin geboren; schon früh entwickelte sich in ihr der Drang, sich der Bühne zu widmen. Nach Rellstab's Biographie über sie war es die Fürstin Hardenberg (früher als die Schauspielerin Langenthal bekannt), deren Empfehlung sie zuerst dem Theater in Berlin, damals unter Iffland's Leitung, zuführte. Letzterer erkannte in einer Prüfung sogleich ihr Talent und liess sie als Margarethe in den »Hagestolzen« 1812 auftreten. Sie zeigte in dieser Rolle das natürliche, gefühlvolle und dankbare Landmädchen und spielte sie mit dem günstigsten Erfolge. Die Concurrenz mit der Bethmann, Schröck und Maass, sowie die folgenden Kriegsjahre gönnten ihr, trotz Iffland's Bestreben, sie mehr zu beschäftigen, nur geringen Spielraum. So wurde es erst dem Nachfolger Iffland's, dem Grafen Brühl, möglich, ihr, nach dem Tode der Bethmann und dem Abgange der Maass, eine vielseitige Beschäftigung zu geben und das grosse Talent der Düring zu der Höhe zu bringen, die sie in die Klasse der ersten deutschen Schauspielerinen versetzt.

Mit dem lebhaftesten Beifalle gab sie die Jungfrau von Orleans und die Ahnfrau, worauf eine gute Rolle nach der anderen folgte und sie grossentheils in das Fach der Bethmann einrückte. 1817 verheirathete sie sich mit dem Schauspieler Stich, der 1807 debütirt hatte und, mit einem angenehmen Aeusseren ausgestattet, durch Anstand und feines, leichtes Benehmen sich besonders im Lustspiel auszeichnete. (Bei der Zusammenstellung dieses Albums war ein Portrait von ihm nicht aufzufinden; erst später fand sich ein Oelgemälde von ihm vor.)

Im Jahre 1824 war die Stich nach einer durch Eifersucht herbeigeführten, tragischen Katastrophe Wittwe geworden und verband sich einige Jahre nachher in zweiter Ehe, die gegenwärtig noch besteht, mit dem Banquier Crelinger. Sie machte eine Reise nach Paris zum Studium der dortigen Theaterwelt und erlangte daselbst durch declamatorische Vorträge und Scenen-Darstellungen die gerechteste Anerkennung deutscher Schauspielkunst. Desgleichen machte sie viele Kunstreisen an alle bedeutenden Theater Deutschlands, als Leipzig, München, Wien u. a. In Wien kämpfte sie unbesiegt mit der ausgezeichneten Sophie Müller. Das im November 1833 zu München unter Küstner's Intendanz stattgehabte Gastspiel führte unter Anderem auch die Vorstellungen von »Maria Stuart« und »Nibelungenhort« von Raupach herbei. Die beiden grössten Tragödinnen Deutschlands in dieser Zeit, Sophie Schröder und Auguste Crelinger, wirkten in ersterer als Elisabeth und Maria

Stuart, in letzterer als Brunhild und Chrimhild zusammen, welchen Künstlerinnen sich noch Esslair als Attila anschloss. Man fand hier die grössten Meister des Kothurns vereint und empfing einen so hohen, als seltenen Genuss; wurde eine durch die andere, die Schröder durch die Crelinger, die Crelinger durch die Schröder, gehoben und begeistert, so konnte man doch weder von der einen, noch anderen sagen, dass sie den Preis erhalten. Beide, in schönem Einklange mit einander wirkend, theilten sich in diesem Wettkampfe in die Lorbeeren. — Die der Crelinger von Natur und Kunst verliehenen Gaben sind der seltensten Art: eine hohe, heroische Gestalt, edle, ausdrucksvolle Züge, ein feuriges Auge, ein klangvolles, mächtiges, in allen Schattirungen biegsames und ausgearbeitetes Organ, eine durch anhaltendes Studium meisterhaft durchgebildete Sprache, wie man sie heutigen Tages nur selten findet. Sowohl der plastische, als der declamatorische Theil ihrer Kunst befinden sich in gleicher Vollkommenheit; ihr Talent ist vorherrschend rhetorischer Natur und weist sie besonders auf Rollen hochtragischen Styls hin, wenn sie schon auch im charakteristischen Fache wahre und gründliche Gebilde giebt; eine echte Begeisterung für die Kunst und der nimmer müde Eifer, ihr zu dienen, zeichnen diese Meisterin nicht minder aus, als ihre Darstellungen.

Rechnet man ihre Bildungsperiode unter Iffland ab, wo sie nur wenige bedeutende Rollen spielte, wie früher erwähnt ist, so lassen sich drei Kunstperioden in ihrem Wirkungskreise namhaft machen, die erste unter dem Grafen Brühl, die zweite unter dem Grafen Redern, die dritte unter Küstner.

In die erste Periode fallen folgende Rollen: Die Jungfrau von Orleans, Bertha in der »Ahnfrau«, Emilia Galotti, Julia, Thekla, Beatrice, Minna von Barnhelm, Porzia, Klärchen in »Egmont«, Ophelia, Desdemona, Iphigenia, Donna Diana, Preciosa, Olga und Maria Stuart.

In die zweite Periode fallen: Phädra, Herzogin in »Glas Wasser«, Orsina, Adelheid in »Götz«, Prinzessin in »Tasso« und »Tasso's Tod«, Terzky, Isabella, Lady Macbeth, Baronin in »Stille Wasser sind tief«, Eulalia, Elvira in der »Schuld«, die Fürstin Chavansky, Semiramis, Chrimhild, Sappho, Griseldis und Antigone.

In die dritte fallen: Elisabeth in »Maria Stuart«, der später die Elisabeth in Laube's »Essex« folgte, Volumnia in »Coriolan«, Eustache in der »Familie Schroffenstein«, die Medea des Euripides, die Lady Windham in den »Royalisten«, die Königin Sybille in »Kaiser Heinrich VI.«, die Königin Juliane in »Struensee«, Generalin in »Mutter und Sohn«, Gräfin in den »Karlsschülern«, Isabelle von Castilien in »Columbus«, Katharina II. in den »Günstlingen« und Herzogin Wittwe im »Geheimen Agenten«.

In Bezug auf die dritte Periode wird bemerkt, dass sie in derselben noch viele Rollen der zweiten, mit Ausnahme der Liebhaberinnen, fortspielte. Der Vorstand der Bühne in dieser dritten Periode ging von dem Grundsatze aus, dass bei Rollen, die, wie Antigone, Elisabeth, Orsina u. a., eine höchste Kunstbildung erfordern, letztere mehr, als der Kalender und der Geburtsschein zu berücksichtigen ist. Auf der französischen klassischen Bühne sah man die Mars, Georges u. A. noch in Rollen, deren Alter sie weit überschritten hatten. Hier kommt es mehr darauf an, dass die Erscheinung der Darstellerin nicht stört und dem Eindrucke nicht schadet.

Bemerkenswerth ist endlich, dass die Crelinger, so wie Albert Gern die Einzigen aus der Iffland'schen Periode sind, welche noch heut zu Tage wirken, und dies geschieht in Kraft und mit Erfolg. Möge es im Interesse der Kunst und zur Freude des Publicums noch lange geschehen!

Druck von A. Edelmann in Leipzig.



August Wilhelm Iffland



Johann Friedrich Ferdinand Fleck.



Louise Fleck-Schröck



Friedrich Jonas Beschort



Friedrich Eunicke.



Franz Wallausch



Carl Wilhelm Unzelmann.



Heinrich Bothmann



Marianne Müller geb: Hellmuth.



Therese Eunicke.



Margarethe Louise Schick.



Friederike Unzelmann-Bethmann.



Caroline Doebbelin.



Georg Gern.



Friedrich Wilhelm Lomm.



Carl Gottlieb Rebenstein.



Carl Wauer.



Heinrich Blum.



Albert Gern.



August Maurer.



Joseph Fischer.



Albert Wurm.



Ferdinand Rütteling.



Henriette Hendel Schütz.



Wilhelmine Maass.



Auguste Schmalz.



Auguste Crelinger geb. Düring.

ABTHEILUNG II.

General-Intendantur des Grafen Carl von Brühl,

von 1814 bis 1828.

Dem Portrait des Grafen Brühl folgen die von:

Ludwig Devrient.
Pius Alexander Wolff.
Amalie Wolff.
Heinrich Stümer.
Wilhelm Krüger.
Karl Adam Bader.
Johann Gottlieb Christian Weiss.
Karl Stawinsky.
Eduard Devrient.
Emil Franz.
Gustav Crüsemann.
Louis Schneider.
Anna Milder-Hauptmann.
Karoline Seidler-Wranitzky.
Josephine Schultz-Killitschky.
Pauline von Schätzel.
Johanna Eunicke.
Karoline Bauer.
Wilhelmine Unzelmann-Werner.

Carl Friedrich Moritz Paul Graf von Brühl,

General-Intendant der Königl. Schauspiele.

Er war 1772 zu Pförten in der Lausitz geboren, ein Sohn des Grafen Friedrich Ludwig von Brühl und Enkel des bekannten sächsischen Ministers Grafen Brühl unter August III., König von Polen und Churfürst von Sachsen. Von seinen Eltern trefflich erzogen, wurde sein natürlicher Sinn für Kunst und Wissenschaft am Hofe zu Weimar unter der Herzogin Amalia und dem Herzoge Karl August (1785 und 1798) genährt und durch das Beispiel und den Unterricht von Goethe, Herder und Wieland ausgebildet. In der Musik und Zeichenkunst waren Fesch, Thürschmidt und Genelli seine Lehrer. Er nahm Theil an den Festen und dramatischen Vorstellungen des Herzogl. Privattheaters unter Goethe's und Schiller's Leitung, wo, wie schon auf einem Liebhabertheater seines Vaters, seine Liebe für die dramatische Kunst geweckt wurde, was, wie wir es bei mehreren Theatervorständen, wie z. B. Küstner sehen, einen Impuls zum spätern Berufe gab. Im Jahre 1800 ward er Kammerherr des Prinzen Heinrich von Preussen zu Rheinsberg und machte 1813 bis 1814 als Freiwilliger den Feldzug mit, nach welchem er den König v. Preussen nach Paris begleitete. In Rheinsberg wie Paris lernte er das französische Theater und Theaterwesen genau kennen. Alles Vorbesagte vereinigte sich in höchst günstiger Weise, um Brühl zu einem der tüchtigsten und kunstsinnigsten Theaterleiter auszubilden und zu qualifiziren. So konnte es nicht fehlen, dass der klare und gesunde Blick Friedrich Wilhelm's III. nach Iffland's Tode 1815 Brühl zum Generalintendanten der Königl. Schauspiele ernannte. Diese glückliche Wahl, gleich der Iffland's unter Friedrich Wilhelm II., ist um so mehr anzuerkennen, als man eine solche Wahl, welche für die dramatische Kunst höchst folgereich ist, häufig verfehlt und unglücklich erblickt. Die Ernennung Brühl's rechtfertigte sich auf das Glänzendste. Seine warme Liebe für Poesie und Kunst, um der Kunst willen, und seine künstlerische Ausbildung nach allen Richtungen, in allen zur Theaterleitung nöthigen Hilfskünsten, als Malerei, Kostümkunst, Musik, so wie allerdings glückliche äussere Umstände nach dem wiederhergestellten Frieden, wo vorzügliche dramatische Dichter und Künstler aufstanden. Alles verband sich, um dem Königl. Theater zu Berlin eine glänzende Aera zu bereiten.

Zu den trefflichen Künstlern der Iffland'schen Leitung traten hinzu der geniale Ludwig Devrient, das von Goethe und Schiller für das klassische Drama, vorzüglich das metrische, ausgebildete, zur höchsten Kunststufe erhobene Wolff'sche Ehepaar und Andere, deren Portraits sich in der Brühl'schen Periode dieses Albums befinden. Die Dichter Kleist, Körner, Müllner, Oehlenschläger, Houwald, Grillparzer, Werner,

Fouqué, Robert, Schenk und Raupach lieferten treffliche Novitäten, die mit Lessing's, Goethe's, Schiller's, Shakspear's und Calderon's zum Theil schon vor Brühl gegebenen, zum Theil erst von ihm eingeführten klassischen Dramen ein vortreffliches, sinniges Repertoir bilden mussten.

In der Kunst zu kostümiren vereinigte Brühl Treue, Richtigkeit und Geschmack und war nächst Iffland und Talma der Gründer des schönen und wahren Kostüms auf der Bühne. Diese Kostümkunde bewährte sich auch auf das Sinnigste bei den Hoffesten. Die für letztere wie für's Theater von Brühl entworfenen Kostüme sind, mit lehrreichen Vorreden begleitet, in Stich und Druck erschienen. Der Schreiber Dieses, als er das Leipziger Theater dirigirte, stand in Beziehung auf Kostümirung in häufigem Rapport mit Brühl und war so glücklich, vielfältige Zeichen seines Antheils und seiner Uebereinstimmung mit ihm zu erhalten. Dies war namentlich der Fall bei den Vorstellungen des Lustspiels »Donna Diana« und der Oper »Oberon«, welche beide, früher in Leipzig als in Berlin gegebenen Stücke, Brühl in Leipzig sah.

Mit den Kostümen wetteiferten unter Brühl die Dekorationen, von dem ausgezeichneten Gropius gemalt.

Brühl's Liebe für beide vorgenannte Genres zogen ihm den Vorwurf einer zu grossen Begünstigung derselben zu, die allerdings die Ausgaben für Aeusseres über die gegebenen Mittel erhöhte. Dies veranlasste die Einsetzung einer Commission, welche aber nicht nur die Mehrausgabe nicht abstellte, sondern auch für die Kunst nachtheilbringend war.

Gleich dem recitirenden Schauspiel blühte unter Brühl die Oper; auch in diesem Kunstzweige war er von talentvollen Compositoren, wie Weber, Spohr, Spontini, Rossini, Boieldieu, so wie von hervorragenden Sängern und Sängerinnen, als der Milder, Seidler, Schätzel, Eunicke und dem Bader unterstützt und begünstigt.

Doch auch Unfälle und Widerwärtigkeiten begleiteten Brühl's Leitung, wie sie bei allen Theaterführungen nicht ausbleiben. Dazu gehört der Brand, welcher das Schauspielhaus im J. 1817 einäscherte; desgleichen verbitterten ihm vielfache Zerwürfnisse mit Spontini das Leben und untergruben seine Gesundheit. Dies Alles und der Verlust eines hoffnungsvollen Sohnes bewogen ihn 1828 die Generalintendantur nach 13jähriger Führung im 56. Jahre seines Alters aufzugeben.

Zu bedauern ist, dass er in diesem ihm gewordenen Ruhestande nicht die vielfachen Erfahrungen, die er gemacht, in Büchern niederlegte, welche gewiss so interessant als lehrreich gewesen wären.

Nachdem er 1830 zum Generalintendanten der Königl. Museen ernannt worden, wo sich gleichfalls seine Kunstliebe und Einsicht bewährte, starb er 1837, beweint von seiner Gattin und seinen Kindern, mit welchen er das häuslichste, glücklichste Leben geführt, so wie von allen Kunstkennern und -Freunden betrauert. Auf seinem Gute Seyffertsdorf bei Dresden ist er beerdigt.

Ludwig Devrient.

Er war, der Sohn eines bemittelten Kaufmanns, am 15. December 1784 in Berlin geboren. Früh hatte er seine Mutter verloren und einer Haushälterin, welche den wilden Knaben nicht verstand, hasste und tyrannisirte, übergeben, stand er als Kind ungeliebt, vereinsamt und verwahrlost da. Diese ungeeignete, verderbliche Erziehung des Knaben, die ihm angeborene Heftigkeit und Leidenschaft, welche der Tyrannei Trotz entgegenstellte, seine bis zur Weichheit gehende Gutmüthigkeit schufen in ihm ein Gemisch von zurückstossendem Dämonischen und weicher gewinnender Gutmüthigkeit, schufen eine der originellsten, aber charakterlosesten Erscheinungen. Vertrauen und Misstrauen, Ironie und Gutmüthigkeit, Dämonisches und Liebevolles wechselten in ihm im ewigen Drange.

Die dem Knaben gewordene Behandlung legte den Keim zu seinem mit sich zerfallenen Wesen, veranlasste die Extravaganzen und tollen Streiche, denen wir auf seiner Lebens- und Kunstbahn begegnen, und hatte seine spätere unregelmässige Lebensweise im Gefolge.

Er entlief dem väterlichen Hause, ward aber bald wieder zurückgebracht und kam als Handlungsbursche in die Lehre. Diese trockene Beschäftigung sagte ihm nicht zu und veranlasste ihn zu vielen dummen Streichen; der erzürnte Vater that ihn zu einem Posamentier in Potsdam in die Lehre; dies sagte seinem wilden, genialen Wesen noch weniger zu und er entlief abermals. Von seinem Bruder aufgefunden und zurückgebracht, entzog er sich dem Zwange einer peinlichen Geschäftsordnung dadurch, dass er sich bei den Kanonieren anwerben liess; auch davon wieder befreit, nahm ihn einer seiner Brüder auf einer Handlungsreise mit nach Russland und glaubte ihn zu curiren, indem er ihm für strengen Zwang völlige Freiheit gewährte; er gab ihm bedeutende Gelder einzukassiren; Devrient that es, brachte aber, in schlechte Gesellschaft gerathen, die ihn auch zum Trunk aufforderte, das Geld durch, verborgte und verschenkte es. Er kam auf der Rückreise nach Leipzig und sah im dasigen Theater den ausgezeichneten Schauspieler Ochsenheimer. Was er schon bei Darstellungen Fleck's und Iffland's geahndet, wurde zum klaren Bewusstsein, er fühlte seinen Beruf zum Theater, und ging zu einer kleinen Gesellschaft nach Gera, wo, er vom Schauspieler Weidner geleitet, 1804 unter dem Namen Herzfeld als Bote in der »Braut von Messina« auftrat. Er ging mit dieser Lange'schen Gesellschaft in mehrere kleine Städte Sachsens, wo er mit gutem und schlechtem Erfolg Liebhaber spielte. Er wie andere Sachverständige fühlten, dass er sich zu diesem Fache nicht eignete, sondern zum älteren Charakter- und komischen Fache. Er fand 1805 eine Anstellung beim Hoftheater in Dessau

und trat mit grossem Glück als Paolo Manfrone in »Bayard« auf. Geschah hierdurch der erste Schritt, um ihn zu dem, von seinem Talente ihm angewiesenen Wirkungskreise und zu glänzenden Erfolgen zu führen, so fühlte er doch, dass er in dieser und andern ähnlichen Rollen nur grosse Vorbilder copirte. So sah ihn Schreiber Dieses 1806 in Leipzig, wohin nach dem Einzuge der Franzosen die Dessauer Hoftheatergesellschaft kam, als Talbot in der »Jungfrau von Orleans«; so lange dies her ist, so weiss er sich doch genau zu erinnern, dass er, namentlich in der Sterbescene, den Ochsenheimer täuschend copirte.

Es wird dies bemerkt als eine eigene Erscheinung, dass ein Künstler, der im Selbstschaffen einer Rolle sich vor Allen auszeichnet, in seiner Jugend doch copiren kann. Devrient wurde darüber mit sich unzufrieden und uneins; er verfiel in Melancholie und suchte sich von derselben durch Wein und Wirthshausleben zu befreien, wodurch er nur seiner Gesundheit und seinen ökonomischen Verhältnissen Nachtheil brachte. In diesem Zeitpunkt lud ihn der Vater zur Rückkehr ein und bot ihm Geld und Verzeihung. Er schwankte zwischen seinem Berufe und kindlicher Liebe. Sein Freund Funk rieth ihm aber, dem Theater treu zu bleiben und die Rolle des Kanzlers Flessel, welche Devrient von keinem anderen Künstler gesehen, wurde auserwählt, um zu entscheiden, was er thun sollte. Hier entwickelte er seine eminente Kraft, aus sich selbst eine Rolle zu schaffen; er gab sie vortrefflich und mit dem grössten Beifalle. Dies entschied, er erhielt Vertrauen zu sich und bewegte sich in seiner eigenen Bahn mit Freiheit. Er nahm seinen Familiennamen wieder an und verheirathete sich mit der Tochter des Musikdirektors Neefe, verlor sie aber bald wieder durch die Geburt einer Tochter. Seiner Häuslichkeit beraubt, stürzte er sich in das regellose Leben zurück und gerieth in eine grosse Schuldenlast, welche ihn bei seiner kleinen Gage zwang, durchzugehen und 1809 eine vortheilhaftere Anstellung in Breslau anzunehmen, wo er bis 1815 verblieb. War Dessau seine Kunsterziehungsperiode, so war Breslau seine zur höchsten Vollkommenheit führende Ausbildungsperiode. Er gab mit eminentem Glück Franz Moor, Lear, Cooke und andere derartige Rollen, so wie komische Rollen, als Kakadu, Schneider Fips, Pumpernickel. In Breslau sah ihn 1814 Iffland und Devrient's Genie erkennend, wie seinen baldigen Tod ahnend, bestimmte er ihn zu seinem Nachfolger und engagirte ihn. 1815 trat Devrient nach Iffland's Tode in Berlin als Franz Moor mit dem grössten Beifalle auf und blieb dieser Bühne bis zu seinem Tode getreu. Auch der Schreiber Dieses sah ihn in dieser Rolle, als Devrient 1815 bei der Seconda'schen Hofschauspielergesellschaft in Leipzig gastirte, und fühlte den ungeheuren Fortschritt, den Devrient, seit er ihn als Talbot 1806 gesehen, gemacht hatte, so wie die ganze dämonische Kraft, mit der er diese Rolle zum Nachbild Aller für alle Zeiten erst schuf. Mit der französischen Redensart muss man sagen: qu'il a crée ce role. Schreiber Dieses war damals durch eine Familientrauer verhindert, das Theater zu besuchen; um jedoch den für ihn so grossen und unentbehrlichen Genuss nicht zu verlieren, ging er ungesehen auf den höchsten, letzten Platz, das Juchhe genannt, und brachte an diesem für Kunstgenüsse nicht geeigneten Orte einen der genussreichsten Abende seines Theaterlebens zu. Später sah er ihn auf dem von ihm selbst geleiteten Theater in Leipzig und zwar im Jahre 1824 als Schewa, Shylok, armen Poeten, Lämmermeyer, Cooke und Unbekannten in den Galeerensklaven; sein Unwohlsein verhinderte Devrient damals in anderen, mehr Kraft erfordernden Rollen aufzutreten. Dies holte er im Jahre 1826 nach und gab den Lear, Franz Moor, Ossip und Elias Krumm im »geraden Weg der beste«; der anwesende Müllner, mehr zur Polemik als Bewunderung geneigt, war von der Darstellung des Lear so ergriffen, dass er den Kranz, den Devrient in der Wahnsinnsscene getragen, als ein Andenken an das Höchste, was er in theatralischer Hinsicht gesehen, sich er-

bat. War Devrient bei diesem zweiten Gastspiele kräftiger als beim ersten, so wurde er doch während der Vorstellung des Lear so krank und lag, von Krämpfen ergriffen, so darnieder, dass er diese Rolle nicht ausspielen konnte, was ihm jedoch bei der Wiederholung im Kulminationspunkte gelang. Schreiber dieses kann sich nicht versagen, da in der Biographie eines solchen Meisters das Kleinste von Interesse ist, anzuführen, dass Devrient, den er zu diesem Gastspiele in seiner Behausung aufgenommen, in Folge des Unfalls in der grössten Gefahr schwebend, geraume Zeit in seinem Hause Pflege erhielt und Heilung fand. Für diese Gastfreundschaft widmete ihm Devrient bis zu seinem Tode, die aufrichtigste, innigste Dankbarkeit, ein sprechendes Zeichen seiner Herzensgüte. So oft Schreiber dieses nach Berlin kam, war Devrient der erste, der ungeladen ihn aufsuchte, und zu jeder Rolle, selbst wenn er leidend, sich bereit erklärte.

Ueber Devrient's schaffendes Genie, seine Eigenthümlichkeit und Originalität kann nichts Besseres, nichts Erschöpfenderes angeführt werden, als was sein Neffe, Eduard Devrient, in seiner trefflichen Geschichte der deutschen Schauspielkunst sagt.

»Der enthusiastische Beifall, den Ludwig Devrient fand, eröffnete ihm das weiteste Gebiet der verschiedensten Rollenfächer, drängte ihn oft zu Aufgaben, die seiner nicht würdig waren, verführte ihn auch zu solchen, die seiner künstlerischen Individualität durchaus nicht zusagten. Dahin gehörten alle, welche gleichgewichtige, edle Haltung in Rede und Geberde, Anstand, Würde oder Weltton forderten. Er war ein Antagonist der Weimar'schen Schule und alle blos rhetorischen Rollen misslangen ihm *). Er besass weder Anmuth noch Adel und Flüssigkeit der Rede, seine Sprache hatte einen hohlen, nasalen Kehlton und stiess auf die Accente. Ideale Menschheit in reinem Ebenmaasse darzustellen, war Ludwig Devrient's Bestimmung nicht, die schöne Form stand ihm nicht zu Gebote; sein Geist jagte mit einer Art von dämonischer Lust an den Grenzen des Menschlichen nach seinen extremen Erscheinungen.

Das Ausserordentliche, Entsetzliche, Grausenerregende, das Bizarre und das Lächerliche, von den feinsten, leisesten Zügen, bis zum letztmöglichen Grade des Ausdruckes, das war das Gebiet, welches er mit der genialsten Charakteristik und wahrhaft poetischem Humor beherrschte. Hier diente das spröde Organ mit der erstaunlichsten Biegsamkeit den mannigfachsten Stimmveränderungen, die schmächtige, mittelgrosse Gestalt vermochte sich in hundert verschiedene Figuren förmlich zu verwandeln, das längliche Gesicht, mit den etwas schlaffen Wangen, der krummen spitzen Nase, die von der Höhe des Nasenrückens an seltsam seitwärts herabgebogen war, verwandelte sich, trotz dieser ausgeprägten Physiognomie, nicht nur für jede Rolle, nein von einer Miene zur andern im wunderbarsten fliegenden Muskelspiele. Das grosse, feurige Auge, schwarz, wie das reiche, weiche Haupthaar, in frappantestem Rapport mit dem unaussprechlich ausdrucksvollen Munde, konnte wahrhaft erschreckende Blitze der wildesten Leidenschaft, des grimmigsten Hohnes schleudern, aber auch mit der liebenswürdigsten Schalkheit freundlich anziehen.

Die durchaus dämonische Gewalt in Ludwig Devrient's künstlerischer Persönlichkeit machte es möglich, dem Charakter des Franz Moor in seiner Darstellung eine bis dahin, wohl auch vom Dichter nicht geahnte hochpoetische Anziehungskraft und individuelle Wahrheit zu verleihen. Diese Rolle muss als die Spitze seiner tragischen Meisterschaft betrachtet werden; die ganze Kühnheit seiner Fantasie, die ganze Unfehlbarkeit des Griffes bis in die grauenvollsten Tiefen der menschlichen Natur hat er in dieser Schöpfung dargethan.

---

*) So sah ihn Schreiber dieses als Gutierre und kann dies nur bestätigen.

Dieselben Schauer dämonischer Offenbarungen trugen andere seiner Werke: die Wahnsinnsscenen des Lear, die gespenstige Gestalt des Oberrichters Gottlieb Cooke, die furchtbare, mitleidswerthe Wuth des Shylock und manche andere Productionen.

Vergleicht man damit die saubere, bis ins Kleinste gehende treue Genremalerei in seinem Juden Schewa, die rührende Naivetät und Gutherzigkeit des armen Poeten, die drollige, gutmüthige Bornirtheit in Rollen wie Baron Scarabäus, sieht man, dass er possenhaften Rollen, wie der Nachtwächter, Schneider Fips u.s.w. den feinen Reiz der sichersten Charakteristik anzuschaffen wusste, so kann man den Umfang des Genies ermessen, mit welchem Ludwig Devrient seinen Einfluss auf die Kunstentwickelung äusserte.

Wie in Ludwig Devrient noch einmal die ganze Kraft der Intuition in der Schauspielkunst sich äusserte, — dies totale Aufgehen in den darzustellenden Charakteren, dies völlige Hineinleben durch unmittelbare innere Anschauung, wobei die Fülle der frappantesten Naturmotive wie unwillkürlich hervortraten und dem Zuschauer die vollständigste Täuschung des Lebens brachten — ebenso erschien in Ludwig Devrient noch einmal die ächt künstlerische Liebe und Treue. Prätention und Beifallsbuhlerei war ihm fremd. Sein Spiel war überaus effectvoll, von einem glühenden Colorit, jene Bescheidenheit der Natur, worin Schröder's Schöpfungen sich auszeichneten, hatten seine Gestalten nicht; sie waren im Gegentheile stark markirt, verriethen des Meisters gereizte und auf's Aeusserste gespannte Auffassungsweise und balancirten oft auf der haarscharfen Grenze zur Uebertreibung, welche Grenze er mit sicherer Kraft inne zu halten vermochte — aber alles dies war ihm durchaus natürlich, er sah die Menschen so, wie er sie gab, keine Absicht, dadurch Effekt zu machen, kam in seinen Sinn. —

Er lebte seine Rollen, er spielte sie nicht. Daher kam es auch, dass er gar keiner Kunstgriffe mächtig war, um Rollen, die ihm nicht angemessen waren, deren er sich nicht völlig bemächtigen konnte, dennoch zu einer gewissen Geltung zu bringen, oder nur ihre Mängel glänzend zu verbergen, wie Iffland das meisterlich verstand. Was Ludwig Devrient nicht vollkommen leisten konnte, misslang ihm auch total, in gewissen declamatorischen und Repräsentationsrollen war er förmlich stümperhaft; die künstlerische Technik war nur da im höchsten Maasse in seiner Gewalt, wo er sich der innersten Lebensnerven und Lebensgeheimnisse einer Menschengestalt bemächtigt hatte.

Wir haben an Ludwig Devrient die Verstörung seines rein menschlichen Lebens tief zu bedauern, sein künstlerisches Sein dagegen — für das er eigentlich nur da war — zeigt uns das Muster einer unerschütterlichen Moralität. Die Reinheit, ja man muss es so nennen: die Keuschheit seiner Muse gab sich nur der wahren Liebe hin, niemals hat sie um äussern Vortheil, um den Beifall der Menge, um den Triumph des Augenblickes auch nur die leiseste Gunst gewährt, oder die Decenz ihrer sich selbst getreuen Natur verletzt. —«

In Folge der erwähnten Verstörung war Devrient bestimmt, in den wichtigsten Momenten des Lebens Schiffbruch zu leiden und auf den Trümmern seines Glücks und seines Friedens das Denkmal seines Ruhmes zu errichten. Devrient's grösste Rollen waren: Shylok, Lear, Richard III., Mercutio, Fallstaff, Franz Moor, Mulay Hassan, Scheva, Lorenz Kindlein, Elias Krumm und andere kleinere Charakterrollen, die erst durch ihn Leben erhielten.

Nächtlicher, durch Devrient's Humor und Genialität gewürzter Verkehr mit gleichgesinnten Freunden hatte ihm den schon früher von ihm gekannten Genuss geistiger Getränke im Uebermaass zum Bedürfniss gemacht und seinen Körper zerrüttet; er starb zu früh für die Kunst 1832 im 48. Jahre. Ein zahlreiches Ge-

folge aus allen Ständen bestattete feierlichst seine sterblichen Ueberreste auf dem französischen Kirchhofe vor dem Oranienburger Thore zur Erde.

Die Länge der Biographie mag die Grösse des geschilderten Künstlers und das vorliegende reiche Material entschuldigen!

Pius Alexander Wolff

und

Anna Amalie Wolff, geb. Malkolmi.

Fasse ich Beide in einen Artikel zusammen, so geschieht es vorzugsweise, weil selten Talent und Richtung bei einem Ehepaare eine so merkwürdige Identität zeigte, wie man sie bei dem Wolff'schen antrifft, woher es auch kommen dürfte, dass man in Berlin, wenn von einem desselben gesprochen wird, sich gewöhnlich Beide als gleich und unzertrennlich denkt. Hierin liegt es, sowie in einer sorgfältigen, gründlichen Verständigung zwischen Beiden, dass man nicht leicht ein vollkommneres Zusammenspiel finden dürfte, als das, wenn Wolff mit seiner Gattin zusammenwirkte. Wer das gesehn, hat auf das Lebhafteste den Reiz empfunden, der in einem Ensemble liegt, in dem Geist und Wort zusammenstimmen. Es sollte den Künstlern daran um so mehr gelegen sein, weil jeder Einzelne doppelt gewinnt.

Amalie Malkolmi wurde 1780 *) in Leipzig geboren; sie kam in ihrem sechsten Jahre mit ihrem Vater, einem für bürgerliche Rollen braven Schauspieler, nach Weimar und spielte Kinderrollen; als Peter in der Oper »Richard Löwenherz« (1791) betrat sie zum ersten Male die Bühne, welcher Rolle die im Kinderrollenfache bedeutende der Julia im »Räuschchen« u. a. folgten. Mit dem funfzehnten Jahre trat sie in das Liebhaberfach, spielte aber auch, seltener Weise, im neunzehnten Jahre die Herzogin Mutter im »Wallenstein« (1799) und die Kennedy in »Maria Stuart« (1800). — Ein Zufall führte sie zum hochtragischen Fache. Beim plötzlichen Erkranken einer Sängerin übernahm sie die Partie der Elvira in »Don Juan« und führte sie mit Beifall aus. Nach dem Ende der Vorstellung stellte ihr Schiller das Prognostikon einer grossen tragischen Schauspielerin; die erste bedeutende Rolle dieser Gattung war die Solisa in »Alarcos« von Fr. v. Schlegel. So sehr sie darin gefiel, erhielt sie doch erst nach dem Abgange der Werdy, geb. Vohss, Gelegenheit, in das tragische Fach einzurücken. Sie spielte die Iphigenia, Creusa und die ihr von Schiller einstudirte Jungfrau von Orleans, sowie die Eboli, Stella, Klärchen in »Egmont«, Maria Stuart, Fürstin in der »Braut von Messina«, Adelheid in »Götz« und Prinzessin in »Tasso«, und wurde in diesen Rollen der ausschliessliche Liebling des Publicums. Auf ihre künstlerische Bildung wirkte auch Wieland's belehrender Umgang, der sich mit ihr über die Griechen und Römer unterhielt und in ihr den Sinn für die Antike und das Verständniss derselben weckte und bildete; ebenso unterstützten sie Goethe und Schiller mit Rath und Lehre. Nachdem sie sich i. J. 1804 mit dem Schauspieler und Regisseur Becker verheirathet, wurde sie bald wieder von demselben getrennt und verband sich 1806 mit Wolff. Dieser, mit seinem vollständigen Namen: Pius Alexander Wolf von Leitershofen, stammt aus einem altadeligen Geschlechte in Bayern. Geboren 1782 zu Augsburg, war er für den geistlichen Stand bestimmt und widmete sich daher auf dem Jesuitencollegio

*) Ihr Geburtsjahr, wie das ihres Gatten, wird in den meisten Biographien irrig angegeben.

in Prag den theologischen Studien. Er empfand jedoch wenig Neigung für dieselben und verliess das Collegium bald wieder. Von Jugend auf mit den Künsten vertraut und von der Poesie angezogen, trieb er Musik und Malerei mit nicht gewöhnlicher Fertigkeit. In den Jahren 1800 bis 1803 hielt er sich in Berlin auf, wo er Gelegenheit fand, sich in Allem auszubilden, was ihm später als dramatischem Künstler zum Vortheil gereichen konnte, wenn schon der Entschluss, sich diesem Stande zu widmen, keineswegs in ihm feststand. Von Berlin aus machte er eine Reise nach Paris, hielt sich daselbst ein halbes Jahr auf und ging von da nach Strasburg; hier versuchte er sich auf einem Liebhabertheater und errichtete nach seiner Rückkehr nach Augsburg daselbst im Hause seiner Eltern eine Gesellschaftsbühne. Dies und eine Neigung für seine spätere Frau, die er in Halle und Lauchstädt, wo die Weimar'sche Gesellschaft spielte, gefasst hatte, reiften in ihm den Entschluss, sich der Bühne zu widmen, für die er mit Talent und Bildung reich begabt war. Er wandte sich an Goethe in Weimar, dessen Theater durch seine und Schiller's Leitung schon eines weit verbreiteten Rufs genoss. Von Goethe eingeladen, ging er 1804 nach Weimar, privatisirte daselbst während des Sommers und genoss des näheren Umgangs und Unterrichts Goethe's, der, von seinen Anlagen zur Schauspielkunst überzeugt, ihm im Herbst, wo die Gesellschaft von Lauchstädt nach Weimar zurückkehrte, eine Anstellung beim Hoftheater gewährte. In einer kleinen Rolle in Shakspeare's »Julius Cäsar« trat er zum ersten Male auf, worauf er in Voltaire's, von Goethe übersetztem, »Mahomet« Seide als erste bedeutende Rolle zur Zufriedenheit seines Meisters gab.

Mit innerlichen und äusserlichen Vorzügen und Anlagen zu seinem Berufe ausgestattet, auf alle Weise durch Erziehung und Studien vorbereitet, machte er bald die grössten Fortschritte. Auf seine Veranlassung ging Goethe, der die Aufführung des »Torquato Tasso« für unthunlich erachtet, endlich darauf ein, dieses Stück, das, obwohl 1788 bereits im Druck erschienen, noch auf keiner Bühne gegeben worden war, darstellen zu lassen, und Wolff, welchen Namen er als Schauspieler annahm, war der Erste, welcher die Hauptrolle zur Darstellung und vollsten, der Dichtung würdigen, Darstellung brachte. Goethe sagte über Wolff zu Eckermann, dass er denselben allein im eigentlichen Sinne seinen Schüler nenne, dass dieser ganz in seine Maximen eingedrungen und dass es ihm selbst unmöglich gewesen, ihm nur den Schein eines Verstosses gegen die Regeln abzulisten, welche er ihm eingepflanzt habe.

In das Jahr 1806 fiel, wie bereits gesagt, seine Heirath mit Amalie Becker, geb. Malkolmi. Da Beide von da an bis zu Wolff's Tode in der innigsten Vereinigung alle Schicksalswege theilten, so begleiten wir nun Beide zusammen in Einer Geschichtserzählung.

Im Bade Lauchstädt, in Halle (1800 ff.) und Leipzig (1807), wo die Weimar'sche Truppe Vorstellungen gab, begründeten Wolff's zuerst ihren Ruf ausserhalb Weimars. In Leipzig, wo man hauptsächlich nur bürgerliche Dramen, Conversations- und Ritterstücke von der Franz Seconda'schen Hofschauspielergesellschaft gesehn hatte, erregte die Weimar'sche Gesellschaft, welche zuerst Goethe'sche, Schiller'sche und Shakspeare'sche Stücke in ihrer ursprünglichen Fassung gab, durch die ideale Richtung der Darstellung beim sinnigen Leipziger Publicum den grössten Enthusiasmus: Wolff's wurden mit Beifall überschüttet. Der Schreiber dieses hat bereits in einem früheren Werke gesagt, dass diese Zeit und dieser Genuss in ihm zuerst die Liebe und den Drang zur dramatischen Kunst weckte und über seine Lebensbahn entschied. In Lauchstädt und Leipzig lernte er Wolff's kennen und pflog den freundschaftlichsten Umgang mit ihnen. Mit ihnen besprach

und verabredete er auch den Plan seiner späteren Theaterunternehmung in Leipzig, welche auch auf Wolff's Mitwirkung berechnet war.

Auf eine Einladung Iffland's, der 1810 in Weimar gastirt hatte, gaben Wolff's 1811 ein Gastspiel in Berlin. Die Wolff gab die Jungfrau, Klärchen in »Egmont«, Iphigenia, die Fürstin in der »Braut von Messina«, die Orsina und die Baronin in Kotzebue's »Beichte« mit vielem Beifall. So reich diese Rollenwahl ausfiel, so beschränkt war die der Rollen Wolff's; die ihm versprochenen des Hamlet und Tasso konnten nicht gewährt werden, er spielte den Mortimer, den Linden in Beck's »Quälgeistern« nach Shakspeare's »Viel Lärmen um Nichts«, Posa und Baron in der »Beichte«. Wurde sein Talent von Kennern gebührend anerkannt, so bestand doch diese Anerkennung nicht in lauten, enthusiastischen Exclamationen der Menge, die überhaupt damals noch wenig an der Tagesordnung waren. Dazu kam auch, dass die Schule, aus der Wolff's hervorgegangen, dem Berliner Publicum damals noch neu und fremd war; ihre Manier war so verschieden von der Iffland's und des Berliner Theaters, dass die Zeit noch nicht gekommen zu sein schien, um das Kunststreben des Wolff'schen Ehepaares im ganzen Umfange würdigen zu können, wie solches später bei Wolff's Anstellung in Berlin der Fall war. Nach dem Tode Iffland's (1814) engagirte sie 1816 der zum Generalintendanten der K. Schauspiele ernannte, kunstsinnige Graf Brühl, der Wolff's in Weimar genau kennen gelernt hatte, beim K. Theater und übertrug auch dem Wolff die Regie. Jetzt wurde seine Darstellung mit dem grössten, ungetheiltesten Beifalle aufgenommen, der sich mit der Darstellung von mehreren, zum Theil bisher nicht in ihrer Ursprünglichkeit gegebenen Dramen Shakspeare's und Calderon's, als z. B. dem »standhaften Prinzen«, noch steigerte. Weniger glücklich, hauptsächlich in ihrem ersten Debut, der Phädra, war die Wolff; berufen, die Stelle der 1815 verstorbenen, so grossen als angebeteten Künstlerin, der Bethmann, zu ersetzen, sprach sie in dieser Rolle, einer der grössten der Bethmann, nicht durchschlagend an, wozu ihr nicht starkes Organ in einem grösseren Hause beitrug. Mit jeder der folgenden Rollen, der Iphigenia und anderen, stieg die Künstlerin in der Gunst des Publicums, und beide Wolff's erlangten in Berlin, wie in Weimar und anderwärts, die allgemeinste und höchste Anerkennung und Würdigung von der Kennerschaft, wie vom Publicum. Als i. J. 1816 die Theater-Unternehmung des Schreibers dieses in Leipzig zur Vorbereitung gelangte, war sein erster theatralischer Schritt, die seit Kurzem in Berlin sich befindlichen Wolff's, dem früher mit ihnen besprochenen Projecte gemäss, für die Leipziger Bühne, sowie Wolff für die Regie zu gewinnen. Schon war in Berlin der Contract mit ihnen verabredet und abgefasst, wozu allerdings die, anfänglich nicht günstige Aufnahme der Wolff in Berlin beitrug; nur eine durch den Theaterbau veranlasste Verzögerung des Abschlusses des Unternehmungscontractes mit dem Leipziger Magistrat verzögerte noch die Unterschrift des Wolff'schen Contractes, und zwar so lange, dass Wolff's, gedrängt durch eine in ihrem Berliner Contracte stipulirte Kündigung, nicht länger anstehen konnten, letzteren zu prolongiren, wenn sie ihn nicht gefährden wollten. Konnten sie nun leider nicht als Mitglieder der Leipziger Bühne eintreten, so wiederholte sich doch zu dreien Malen ihr Gastspiel bei dem von mir geleiteten Leipziger Stadttheater, wo sie in den höchsten classischen Kunstaufgaben den bedeutendsten Enthusiasmus erregten. In demselben vereinten sich die Kritik, die hochgebildeten Kunstfreunde und das Publicum; die akademische Welt brachte ihnen im Theater Vivats nach der Vorstellung, sowie schriftliche Adressen der Verehrung und Anerkennung in ihrer Wohnung in meinem Hause, wo ich sie, wie L. Devrient, gastfreundlich aufgenommen hatte. Oeftere, immer wiederkehrende Unpässlichkeiten und Brustleiden entzogen Wolff 1823 der Regie und führten Unterbrechungen in seinem

Spiele herbei. Im Jahre 1825 unternahm er eine Reise nach Italien und Frankreich, wo er mehrere Wochen mit Talma, den er früher in Paris schon kennen gelernt hatte, zubrachte, mit dem er bis zu dessen Tode in fortwährender, freundschaftlicher Verbindung stand. Die erwähnten Unpässlichkeiten veranlassten Wolff im Jahre 1828, das Bad Ems zu gebrauchen. Auf seiner Rückreise nach Berlin musste er in sehr leidendem Zustande in Weimar verbleiben. Sein nahes Ende schien er noch nicht zu ahnen und gefiel sich in der Vorstellung, bald wieder in Berlin in einem von ihm gedichteten Stücke in der Rolle eines Stummen aufzutreten. Später, bei überhand nehmender Schwäche, äusserte er seine Freude, an dem Orte zu enden, wo er seine Künstlerlaufbahn rühmlich begonnen; er starb an der Luftröhrenschwindsucht 1828 und wurde von den Mitgliedern des Theaters zur Ruhestätte getragen und auf dem Kirchhofe, wo Goethe und Schiller ruhen, begraben. Der Erstere gab ihm eine Blumenleier mit in den Sarg; sein langjähriger Freund Oels sprach nach dem Geistlichen eine, vom Kanzler v. Müller abgefasste, Rede und eine, von Riemer gedichtete und von Eberwein componirte, Cantate beklagte in Trauertönen den Tod des grossen Künstlers und trefflichen Menschen, der noch auf seinem Krankenlager durch Liebe, Innigkeit und Geduld seine Umgebung für sich auf's Innigste einnahm. Seine treue und treffliche Gattin theilte auch diese seine letzten Leiden und widmete bis zum letzten Augenblicke seiner Pflege ihr Leben.

Noch lange wirkte sie am Berliner Theater fort bis zum Jahre 1844, wo sie auf ihren Wunsch pensionirt wurde. Im J. 1841 feierte sie ihr fünfzigjähriges Jubiläum, für welches das nach Goethe's Roman von Töpfer bearbeitete Drama »Hermann und Dorothea« und das Ballet »das Jubiläum« gewählt worden war. Diese Wahl war um so geeigneter, als das Stück an ihren Meister, Goethe, erinnerte und als sie darin eine ihrer trefflichsten Rollen im Fache der Mütter spielte. Enthusiastisch nach dem Stücke gerufen, erschien sie, begleitet von ihren Mitspielern, und dankte in bescheidenen, ungekünstelten Worten. Der Schluss des früher gegebenen, beliebten Ballets war zu einer Mitwirkung des gesammten Personals an der Feier sinnig benutzt worden. Der Regisseur Stawinsky trat hervor und bat um die Erlaubniss, ein wirkliches Jubiläum feiern zu dürfen. Von den Damen Schröckh und Hagn geführt, trat die Jubilarin heraus; Erstere reichte ihr einen künstlich gearbeiteten Immortellen-, die Letztere einen Lorbeerkranz, auf deren Blättern sich die Hauptrollen der Jubilarin verzeichnet befanden. Hierauf fiel der Schlusschor aus Gluck's »Iphigenia« ein, während dessen das sämmtliche Personal auftrat und der Wolff Blumen und Kränze überreichte. Unter lautem Beifallssturm fiel der Vorhang. — S. M. der König übersandte ihr die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Ihre Liebe zur Kunst liess sie nach diesem Jubiläum noch nicht in Ruhestand treten; sie wirkte noch unter Küstner's Generalintendantur, wenn auch nur in älteren, nicht angreifenden, Rollen fort bis 1844, wo sie in Ruhestand trat, jedoch während desselben von Zeit zu Zeit, wenn es ihr Gesundheitszustand erlaubte, spielte. Ihre letzte Rolle war die der Frau v. Stürmer im »Oheim« am 13. Juli 1845. Eine Augenkrankheit, welche mit dem grauen Staar endete, machte auch diese zeitweilige Beschäftigung unmöglich und, nach vielfachen Leiden, welche sie mit grosser Seelenstärke ertrug, erlag sie denselben im August 1851 im 71. Jahre. Sie ruht auf dem Dreifaltigkeits-Kirchhofe in Berlin. Eine Marmorsäule auf einem Sockel mit der Angabe ihres Geburts- und Sterbejahres bezeichnet ihre Ruhestätte und ehrt ihr Andenken.

Was Wolff als Künstler anlangt, so war er mit lebhafter Phantasie, tiefem Gefühl, poetischem Sinne, sinnendem Ernste und feiner Beobachtungsgabe aus-

gestattet; sein Organ war biegsam und wohllautend, wenn auch nicht allzu stark; seine Figur war zart und wohlgebaut, seine Gesichtszüge edel und zu jedem mimischen Ausdruck fähig, sein Auge gross und sprechend; seine ganze Erscheinung flösste Theilnahme und Interesse ein.

Sein Hauptwirkungskreis war in der Tragödie, die ihm vergönnte, die schöne, belebte Gestaltung des idealen Menschen zu geben. Es waltete in allen seinen dramatischen Schöpfungen der Genius wahrer Kunst, und besonders waren es die Grazie, das Maass und die ideale Wahrheit des Vortrags und Spiels, die an ihm bewundert werden mussten. Der Hauch der Poesie durchglühte seine Leistungen; reifes Nachdenken und tiefes Studium waren in denselben nicht zu verkennen, aber ohne dass eine Absichtlichkeit vorwaltete und störend eingriff. Gebundene Rede verstand er mit einer Kunst, einer Schönheit und Richtigkeit zu sprechen, dass er darin als Muster dastcht. Er betonte blos das, was der Sinn der Rede eben gerade verlangte, während selbst grosse tragische Künstler sich zu viele unnöthige Betonungen und Drucker erlauben, die der Rede nur Monotonie geben: diese Tugend des Wolff'schen Vortrags gehört zu den Vorzügen der Weimar'schen Schule; sie hat das Verdienst, jenes Wüthen und Toben in Rede und Action vom Theater verdrängt zu haben, welches früher da heimisch war, jenes falsche und breite Pathos, das sich aus der französischen Tragödie in die deutsche eingeschlichen hatte und das schon Lessing eifrig bekämpfte.

Wolff kannte sich genau; er wusste fest und bestimmt, was und wieviel er seiner Kraft zutrauen konnte, und muthete ihr nichts zu, dessen Ausführung nicht ein Resultat seiner, sorgfältig prüfenden, Berechnung gewesen war. Demzufolge hielt er sich fern von der Darstellung von Rollen der kraftvollen, herkulischen Helden, wie sie Fleck und Esslair gaben und die, wie Tieck sagt, in ihrem Vortrage einen Wechsel von Flötenspiel und Donnerton erforderten, — aber überall, wo der tragische Geist wirkt, wo die Seele in poetischer Richtung hineilt, wo sie einen Weg zum Ideal nimmt, wo das innere Streben zum höchsten Ziele sich wendet, wo der Gedanke die schaffenden und darstellenden Kräfte zum Grossen und Erhabenen begeistert, war Wolff in der Sphäre seiner vollendeten Kunst. Lyrische und plastische Entwickelung vereinigend, sprach er sowohl die Tiefe seines Herzens aus, als er es verstand, die Darstellung als ein objectives Ganzes auszuprägen und alle Züge auf das scharf bezeichnete, richtig, klar und kunstreich ausgeführte Bild, welches er aufstellte, zu beziehen. Belege hierzu sind seine Rollen des Tasso, Orest, Weislingen, Brackenburg, D. Fernando im »standhaften Prinzen« u. a. Ebenso eignete er sich für mehr contemplative Rollen; ohne kalt zu sein, liess er dann die objectiven Seiten seiner Darstellung stärker vorwalten. Belege hierzu sind sein Hamlet, Posa u. a.

Wurde gesagt, dass sein Hauptwirkungskreis die Tragödie war, so hat er doch auch auf dem Felde der Komik seine Vielseitigkeit gezeigt und schuf darin höchst ergötzliche, dem Leben abgelauschte, Bilder. Seine Persönlichkeit, sein scharfer Verstand, seine feine Beobachtungs-, seine individualisirende Gestaltungsgabe und sein Humor standen ihm hierzu trefflich bei. Belege dafür sind sein Hogarth in »Garrik«, sein Feldern in »Hermann und Dorothea«, sein Linden in den »Quälgeistern«, sein Cäsar in »Donna Diana«, sein Regierungsrath Uhlen in der »eifersüchtigen Frau« und sein alter Graf Klingsberg, welche Rollen des feinen Lustspiels die allgemeinste Lust und Heiterkeit verbreiteten. In Rollen der niederen, komischen Gattung verirrte er sich manchmal auf den Abweg der Uebertreibung.

Auch als Dichter trat Wolff mit Glück auf; Cesario, Pflicht um Pflicht, der Hund des Aubri, Preziosa, Steckenpferde, der Mann von fünfzig Jahren und der

Kammerdiener haben überall Beifall gefunden und mehrere davon sich auf der Bühne erhalten. Ueber ihren dramatisch-poetischen Werth haben sich die achtbarsten Stimmen günstig ausgesprochen. — Auch gab er im Verein mit Lewezow das dramaturgische Wochenblatt heraus, in welchem sich gediegene Aufsätze befinden.

Wenn wir hier noch etwas über die Kunstsphäre der Wolff sagen wollen, so war auch bei ihr, wie bei ihrem Gatten, das Tragische diejenige Welt, in der sie sich mit dem meisten Glück bewegte. Sollten wir hier näher detailliren, was ihre Leistungen besonders charakterisirt, so würden wir das Meiste wiederholen, was von ihrem Gatten gesagt ist, indem Eingangs dieser Biographie bemerkt worden, dass bei diesem, aus einer — der Weimar'schen — Schule hervorgegangenen, Ehepaare in Bezug auf Talent, Richtung und Ausbildung eine merkwürdige Identität herrschte. Wir müssen daher, was wir oben über Wolff, sein Talent und seine Leistungen gesagt, auch auf seine Gattin beziehen.

Mit einer hohen, wohlgebildeten Gestalt vereinte sie eine ausdrucksvolle Gesichtsbildung mit Augen voll Feuer und Geist und eine edle, würdevolle Haltung. Ihr biegsames, obwohl dem Umfange der Töne nach beschränktes, Organ erleichterte ihr die Kunst zu sprechen, die sie in hohem Grade besass. Seltene und wahre Musterleistungen waren: Iphigenia, Stella, Jungfrau, Maria Stuart, Fürstin in der »Braut von Messina«, Klärchen in »Egmont«, Adelheid in »Götz«, Prinzessin in »Tasso«, Eboli; in späterer Zeit: Elisabeth in »Maria Stuart«, Sappho, Frau Feldern, Frau in der »eifersüchtigen Frau«, Viarda in »Preziosa«, Frau Stürmer im »Oheim«, Kieckebusch in den »Schleichhändlern« u. a.

Hat diese Biographie zweier Künstler einen bedeutenden Raum eingenommen, so mag derselbe Grund zur Erklärung dienen, der bei L. Devrient's Biographie angeführt worden ist.

Heinrich Stümer,

1789 in Frödenwalde bei Liebenwalde geboren, war der Sohn eines armen Dorfschulmeisters und fand in Berlin in einer gleichfalls in sehr beschränkten Lebensverhältnissen sich befindenden Familie, bei dem Cantor Streit, Aufnahme, um auf dem Gymnasium zum grauen Kloster Gelegenheit zu wissenschaftlicher Ausbildung zu finden. Seine ersten musikalischen Anlagen entwickelte er als Mitglied der Currende, wo ihn Zelter fand, der ihn später, zur sorgfältigeren Ausbildung seines Gesangstalents, zu Righini führte. Die Bemühungen dieses berühmten Lehrers blieben nicht unbelohnt, denn mit dem allerentscheidendsten Erfolge betrat Stümer am 2. September 1811 als Belmonte in Mozart's »Entführung aus dem Serail« die Berliner Hofbühne, deren erste Zierde er lange Jahre blieb und der er allein während seiner Wirksamkeit angehörte. Diese währte zwanzig Jahre, denn auf seinen eigenen Wunsch schied er am 1. April 1831 von dem Königl. Theater, bei dem er nur als Gesangslehrer in der Bildungsschule bis zum 1. April 1836 wirksam blieb.

Der Kreis seiner Thätigkeit umfasste eigentlich Alles, was für die Tenorstimme Würdiges und Schönes geschrieben ist. Er sang von Gluck den Orpheus, den Rinald, den Achill, den Pylades, den Admet, also Alles, was dieser Meister dem Tenor an grossen Aufgaben gestellt hat. Ebenso sang er mit gleicher Berechtigung Alles, was Mozart für diese Stimmgattung geschrieben, sowie auch den Florestan, die einzige Partie, die Beethoven in seinem einzigen Werke für die Bühne dem Tenor geschaffen hat. In allen diesen Aufgaben war er der mit Recht viel bewunderte Liebling der Hörer; daneben war ihm auch der leichtere Styl eigen und er

bildete ein treffliches Mitglied für die graziöse französische Oper. Auch Rossini's Weise wusste er mit grossem Geschick zu behandeln und Graf Almaviva z. B. im »Barbier von Sevilla« war eine, auch technisch vorzügliche Leistung. Die Rolle des Neokles in der »Braut von Korinth« war die letzte neu von ihm einstudirte; ebenso löste er noch in den letzten Stadien seiner dramatischen Laufbahn eine sehr heitere Aufgabe, den Tapezier Fritz in Auber's »Braut«.

Selbst den ernsteren Forderungen der kirchlichen Musik genügte er im seltensten Maasse und dauerte auf diesem Gebiete noch fort, nachdem er derjenigen auf der Bühne eine Grenze gesetzt hatte. Er starb am 27. December 1856. Am 31. fand seine Beerdigung und Beisetzung auf dem Jerusalemer Kirchhofe unter zahlreicher Betheiligung statt.

Georg Wilhelm Krüger.

1791 in Berlin geboren, ward von seinen dürftigen Eltern für ihr Gewerbe bestimmt, übte jedoch schon früh das ihm angeborene Declamationstalent und fühlte sich dadurch angeregt, sein Glück auf der Bühne zu versuchen. Nachdem er in Stendal seine theatralische Laufbahn begonnen, wurde er 1812 in Neu-Strelitz für das Fach der jugendlichen Liebhaber engagirt, das er mit entschiedenem Erfolge spielte. Nachdem er, einige Jahre nachher, zum Hamburger Stadttheater übergegangen war, verheirathete er sich 1815 mit der berühmten Sängerin Auguste Aschenbrenner und gastirte mit derselben in Hannover, Frankfurt a. M., Mannheim und Darmstadt. Das in Darmstadt angenommene Engagement verliess er 1819 nach Trennung seiner Ehe und ward durch Kotzebue, der manche Rollen für ihn schrieb, zur Uebersiedelung nach Mannheim bewogen. Jedoch erhielt er schon in demselben Jahre ein Engagement am Königl. Hoftheater zu Berlin und debutirte hier als Sigismund in Calderon's »Leben ein Traum« und Jaromir in der »Ahnfrau« mit dem günstigsten Erfolge. Sein kräftiges, schönes und volltönendes Organ, das Feuer und die Energie seines Spiels fanden allgemeinen Beifall und er reihte sich bald den besten Schauspielern an. Sein Hamlet, Orest, Marquis Posa, Othello begründeten seinen Ruf in Deutschland; indessen gab es auch Stimmen, die ihm Manier vorwarfen und eine geistvollere Charakteristik verlangten, was zum Theil nicht ohne Grund geschah; er spielte mit dem höchsten Aufwande subjectiver Kraft, und jene Manier entstand nur aus dem Ringen nach plastischer Ruhe und Beschränkung. Trotzdem ist er den vorzüglichsten Schauspielern, seines Faches gleich zu stellen, und er genoss bei seinen zahlreichen Gastspielen überall die grösste Anerkennung. In Weimar schickte ihm Goethe ein Prachtexemplar der Iphigenia mit der Inschrift: »Herrn Krüger, dem bewunderungswürdigen Orest« und einem an ihn gerichteten Gedicht. Sein materiell erfolgreichstes Gastspiel zu Petersburg, wo er 1833 vom Kaiserpaare begünstigt und vom Publicum mit Beifall überschüttet wurde, legte den Grund zu seinem tragischen Ende. Durch übermässige Anstrengung in der drückendsten Sommerhitze wurde sein Nervenzustand auf's Aeusserste erregt und ein plötzlicher Schreck gestaltete seine Aufregung zur bösartigsten Hypochondrie. Nur der sorgsamsten Pflege seiner Familie und der Behandlung der geschicktesten Berliner Aerzte gelang es, ihn allmählig von dem Wahne abzubringen, dass er seiner Kunst verloren und dem Tode verfallen sei. Nachdem er 1834 Kissingen besucht und von Neuem die Petersburger Bühne betreten hatte, kehrte er nach Berlin zurück und wurde als Marquis Posa mit dem lautesten Beifallsjubel begrüsst. So spielte er fort bis 1837, wo er zu einem

Gastspiele eine Reise nach Wien antrat. Vor derselben war seine letzte Leistung die am 3. August d. J. am Geburtstage des Königs gehaltene Festrede. In Wien trat noch ein schlimmerer Rückfall seiner Krankheit ein, der ihn zu einem Versuche sich zu entleiben trieb, welchen jedoch seine Tochter vereitelte. Er wurde von neuem nach Kissingen geschickt. Sein Zustand besserte sich jedoch nicht und er betrat die Bühne nicht wieder, sondern liess sich pensioniren, ging nach Weimar und von da nach Mannheim, wo er sich im Anfange d. J. 1841 in einem wiederkehrenden, heftigen Rückfalle seiner Krankheit selbst den Tod gab.

Sein Sohn, Eduard Krüger, aus einer zweiten, 1822 mit Wilhelmine Meyen geschlossenen Ehe, war bis zum Jahre 1857 an der Königlichen Bühne in Berlin angestellt und füllte nicht ohne Glück das Fach jugendlicher Liebhaber und komischer Rollen aus. Eine bösartige Augenentzündung nöthigte ihn, im Jahre 1857 in Ruhestand zu treten.

Karl Adam Bader,

einer der berühmtesten Tenoristen in Deutschland, ist geboren 1789 zu Bamberg. Er genoss durch seinen Vater, welcher Organist und Schullehrer zu Bamberg war, eine gründliche musikalische Erziehung und erregte schon als achtjähriger Knabe ein solches Aufsehen durch seine schöne Sopranstimme, dass er am Chor der Domkirche seiner Vaterstadt angestellt und im achtzehnten Jahre Organist und Chorregent an derselben wurde. Er gab nun das Studium der Theologie, dem er sich früher bestimmt hatte, ganz auf und trat, auf Zureden von Holbein's, des damaligen Theaterdirectors in Bamberg, zur dortigen Bühne über, wo auch Hoffmann, Verfasser der Phantasiestücke in Callot's Manier, angestellt war, ein Mann, welcher nicht blos die Musik, sondern jedes künstlerische Wirken in einem solchen Geiste aufzufassen wusste, dass er den jüngeren Mitgliedern Anleitung zum Fortschreiten auf dieser Bahn geben konnte. Solche Anregungen mussten das Talent Bader's in vollem Maasse hervortreten lassen. Sein Debut als Loredano in Paer's »Camilla« (1811) war glücklich; Belmonte und Sargino wurden bald darauf mit noch entschiedenerem Erfolge gekrönt. Die vortheilhaftesten Anerbietungen gingen ihm jetzt von mehreren Seiten zu. Er erwählte dasjenige, wo er sich die reichste Ausbeute für seine künstlerische Fortbildung versprach, und ging nach München, wo ein Verein der seltensten Talente, unter denen Brizzi, der grösste Tenorist seiner Zeit, ihm glänzende Vorbilder darbot. An der Spitze der trefflichen Kapelle stand Lindpaintner, gleichfalls ein Mann, der einem jungen Sänger als Führer dienen konnte. Nach vierjährigem Aufenthalt in München ging er als erster Tenorist an das Stadttheater zu Bremen; bald trat er an das Theater zu Hamburg und dann zu Braunschweig über. Dazwischen lag ein Gastspiel zu Berlin, im April 1818, welches ihm in dieser Hauptstadt der norddeutschen Musik einen entschiedenen Erfolg brachte. Der allgemeine Wunsch des Publicums sprach sich bei seiner Abschiedsrolle laut für sein Bleiben aus. Bader wurde gewonnen, konnte jedoch erst, nach Ablauf seines Engagements in Braunschweig, 1820 nach Berlin kommen, wo er als Tarar in »Salieri's Axur« debutirte. Sein Engagement lautete nur auf drei Jahre, wurde jedoch schon nach Verlauf von zwei Jahren in ein lebenslängliches verwandelt, dem er auch bis 1845 treu geblieben ist. Während dieser seiner Anstellung in Berlin gab er fortdauernd auf allen vorzüglichen deutschen Theatern Gastspiele, als in Hamburg und Leipzig, wo er während Küstner's Leitung die Rollen des Joseph, Johann von Paris, Tamino, Ottavio und Ramiro mit dem grössten

Beifall gab. Die bezwingende Gewalt seiner Stimme, die, in tiefer Tenorlage, von ebenso schmelzendem Reiz, als von erstaunlicher Kraft und Ausdauer war, seine musikalische Bildung, sein glückliches dramatisches Talent und sein hinreissendes, edeles Feuer machten ihn zu einer der hervorragendsten Grössen jener Opernperiode. Coloratur oder sonst eine leichte Behandlung seiner Stimme durfte von seinem Vortrage nicht gefordert werden, der im Recitativ und in dem getragenen und leidenschaftlichen Gesange die höchste Ausbildung gefunden hatte. Ebenso sagte seiner Darstellungsweise die komische Oper zu, in entschlossenen, treuherzigen Charakteren, wie des Blondel in »Richard Löwenherz«, des Iwanoff in »Czaar und Zimmermann«, sowie des Auber'schen »Maurer's«. Zu seinen gelungensten Partien gehören: Licinius, Cortez, Orest, Robert, Joseph und vor Allem Masaniello. Diese Rolle war eine ununterbrochene Folge der reichsten, plastischen und mimischen Momente; daher war sein Erfolg auch ein fast beispielloser. Vorbenannte Vorzüge Bader's wurden von einer würdevollen, männlichen Gestalt in den schönsten Verhältnissen und einer edlen Gesichtsbildung unterstützt. Noch in den dreissiger Jahren des laufenden Jahrhunderts wirkte er in seinen grossen Rollen mit Kraft und Anerkennung fort. Später vom Jahre 1840 an, unter Küstner's General-Intendantur, gab er noch Partien, wie Graf Armand, Enriguez in den »Krondiamanten«, Orest, Blondel, Iwanoff, Joseph, ja selbst Robert und Cortez. Im Jahre 1845 wurde er, in Folge einer schweren Krankheit, auf seinen Wunsch pensionirt und leitete seitdem die musikalischen Aufführungen in der katholischen Kirche zu Berlin. Nach seiner Pensionirung trat er noch einmal und zum letzten Male am 18. Januar 1849 in einem ihm Allergnädigst nach 38jährigem theatralischen Wirken überhaupt und nach beinahe 30jährigem an der Kön. Bühne bewilligten Abschiedsbenefiz als Blondel auf, wo er mit der wärmsten Anerkennung seiner grossen Verdienste und der innigsten Dankbarkeit für die vielen Genüsse, die er gewährt, vom Publicum entlassen wurde. Die lange Dauer seines Wirkens mit Kraft und Frische in zum Theil grossen und anstrengenden Rollen ist für eine Tenorstimme die seltenste und ausserordentlichste Erscheinung.

Johann Gottlieb Christian Weiss,

geboren zu Magdeburg 1790, kam, nachdem er zuerst den Vater, später die Mutter verloren hatte, mit Sorge und Dürftigkeit kämpfend, in das Waisenhaus. Bald darauf trat er in die Magdeburger Domschule, wo Lesen, Schreiben und Rechnen die einzigen Unterrichtsobjecte waren; bis zum 19. Jahre blieb er daselbst; die Noth drängte, da fasste er den Entschluss, um ein Unterkommen zu finden, einem Leihbibliothekar seine Dienste anzubieten, was ihn mit einigen Mitgliedern der Bühne in nähere Berührung brachte. Schon als Domschüler hatte er sich versucht, Komödie zu spielen; auf einem kleinen, auf dem Boden aufgeschlagenen Privattheater wurden kleine Stücke von Kotzebue und Engel's »dankbarer Sohn« gegeben. Dies weckte seine Neigung für die Schauspielkunst und er theilte seinen Wunsch, sich diesem Beruf zu widmen, dem Director des Magdeburger Theaters, Fabrizius, mit, der als glücklicher Naturalist mit Sinn und richtiger Einsicht seine Rollen gab und sein Theater leitete. Er erfüllte Weiss's Wunsch und stellte ihn mit zehn Thalern monatlich für kleine Rollen an, deren Ausführung ihn jedoch nicht abhielt, seiner Beschäftigung in der Leihbibliothek fortdauernd nachzukommen. Dies geschah in Weiss's 19. bis 20. Jahre. Die ersten Rollen von Bedeutung, die ihm anvertraut wurden, waren die des Beamten von Laxhausen in Grossmann's »Nicht mehr als sechs

Schüsseln« und des Kaufmann's Rose in Ifflands »Mündeln«. In Magdeburg blieb Weiss sechs Jahre, während welcher er L. Devrient, Unzelmann und Iffland sah, die daselbst gastirten; deren Spiel machte den grossartigsten Eindruck auf ihn, weckte seine Kräfte und machte den Drang zur Kunst in ihm immer lebendiger. Mit Devrient's Empfehlung ging er 1816 nach Hamburg, wo Schröder unlängst gestorben war und der in der Theaterwelt und Theaterliteratur mit Achtung genannte J. F. Schmidt die Zügel der Leitung ergriffen hatte. Er trat als Follbring in »Dienstpflicht« mit Glück auf. 1823 gastirte Weiss in Berlin als Commissair Wallmann in der »Aussteuer«, Scarabäus in der »Whistpartie«, Rath Blümlein in »Welche ist die Braut?« und Tartüffe mit so glänzendem Erfolge, dass er 1825 sein Engagement bei dem Berliner Hoftheater in der Rolle des Constant in »Selbstbeherrschung« antrat. Zwei Jahre darauf legte Graf Brühl die Regie des Lustspiels in seine Hand. — Was den Künstler Weiss anlangt, so gehörte er im Wesentlichen zu der Schule Schröder's, der Schule der Natur und Wahrheit; sein Wirkungskreis war im bürgerlichen Drama, in seinem ganzen Umfange; in diesem fasste er alle ihm übertragenen Rollen mit Scharfsinn und klarem Blick auf, bearbeite sie mit redlichem Fleiss und, stets nach Wahrheit ringend, trugen seine Leistungen das Gepräge der Gediegenheit und Sicherheit. Seine schwache Constitution und seine kleine Figur, sowie seine richtige Selbstkenntniss hielten ihn ab, grosse, Kraft erfordernde Rollen zu übernehmen. Am glücklichsten war er in Aufgaben, zu deren Lösung Humor und Verstand gehört. Seine vorzüglichsten Rollen waren: Vansen in »Egmont«, von Biberstein in »Ich bleibe ledig«, Docter Platanus im »Ball zu Ellerbrunn«, Alp im »Zeitgeist«, Just in »Minna von Barnhelm«, Rath Prasser in »Er muss auf's Land«, Zollinspector in den »Schleichhändlern«, Christoph in »Doctor Wespe« und Sturm in Raupach's »feindlichen Brüdern«, welches Stück er auch zu seiner Benefizvorstellung wählte. Sein Vansen war in seiner scharf ausgeprägten Charakteristik ein echt niederländisches Bild, welches aus dem Rahmen eines Teniers gestohlen zu sein schien. Wer ihn in dieser Rolle gesehen, wird sich noch mit Lust des Eindrucks erinnern, mit dem ihn diese wahre und humoristische Leistung erfüllte. Gleich verdienstlich, wie als Schauspieler, war er als Regisseur, wo ihm seine Kenntniss der dramatischen Literatur trefflich zu Statten kam. Sein Urtheil über zu gebende Stücke war treffend und scharfsinnig und zugleich praktisch; er berechnete genau den Eindruck, den sie bei der Darstellung machen würden. Schreiber dieses legte bei der Begutachtung und Wahl der Dramen auf seine Stimme ein grosses Gewicht. Bei der Scenirung der Lustspiele verfuhr er mit grosser Pünktlichkeit, Ordnung, Unparteilichkeit, Geschmack und Bühnenkenntniss, und wirkte mit Eifer und Erfolg auf das beim Lustspiel so wesentlich nöthige Zusammenspiel.

Im Jahre 1852 feierte Weiss sein Jubiläum als Regisseur, zu welchem ihm ein Benefiz gewährt wurde. Zum Nachtheil der Kunst und des Theaters folgte diesem Jubiläum nur zu bald sein Tod im Februar 1853. Ein feierliches Leichenbegängniss ehrte den Hingeschiedenen. —

Karl Stawinsky,

geboren zu Berlin 1790, betrat, nachdem er bereits mehrfache Versuche auf Privattheatern gemacht hatte, 1809 unter Iffland die Bühne, wirkte im Chor und in kleinen Rollen, und ging 1810 zum Theater in Neustrelitz über. Er spielte vorzüglich komische Rollen in Lustspiel und Oper, wie: Magister Schnudrian in »Sorgen ohne

Noth«, Pumpernickel, Adam im »Dorfbarbier«, Papageno u. s. w., bereiste mit der Becker- und Brede'schen Gesellschaft Schwerin, Rostock, Greifswald, Stralsund u. s. w., bis er 1814 unter Wöhner in Stettin engagirt ward. Nun ging er auch in das Fach der ernsten Charakterrollen, als Rudolph in »Hedwig«, Franz Moor, Koke in »Parteienwuth«, über, behielt aber noch immer die komischen Rollen bei. 1816 folgte er einem Rufe nach Breslau, nachdem er vorher auf dem Hoftheater in Berlin dreimal als Gast aufgetreten war. In Breslau spielte er die verschiedenartigsten Rollen, wurde 1820 zu Gastvorstellungen auf dem Hofburgtheater in Wien eingeladen, spielte dann in Brünn, Grätz u. s. w., und kehrte nach Breslau zurück, wo ihm die Regie übertragen wurde, welche er bis zu seinem Abgange 1826 führte. Er gastirte in Leipzig, wo er Flappert in Bretzner's »Misstrauischem Liebhaber«, Oberförster, Marinelli und Klingsberg Vater mit vielem Beifalle gab; ferner in Braunschweig, Magdeburg und abermals in Berlin, wo er 1828 als Regisseur und für das Fach edler Väter- und Charakterrollen angestellt wurde. Stawinsky ist ein Schauspieler, der seine Kunst mit Ernst und Liebe umfasste; Natur und Wahrheit waren bei ihm, wie bei Weiss, die schönen Endpunkte, die er durch das sorgfältigste Rollenstudium, durch die fleissigste und sorgsamste Durcharbeitung seiner Aufgaben zu erreichen strebte. So trugen seine Productionen mehr das Gepräge des denkenden, besonnenen Bildners, als des augenblicklich schaffenden Genies; stets aber waren sie sicher angelegte und streng durchgeführte Gestaltungen, auf denen der Blick mit Vergnügen weilte. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehören: Oberförster in den »Jägern«, Marinelli, Riccaut de la Marlinière, Flappert im »Misstrauischen Liebhaber«, Geheimrath im »Spieler«, Klingsberg Vater in den »Beiden Klingsberg«, Kalb in »Cabale und Liebe«, Obersthofmeister im »Geheimen Agent« und Professor Lange in Raupach's »Vor hundert Jahren.« Den glücklichsten Erfolg und den meisten Beifall fand er namentlich in dem Zeitraume, wo Schreiber dieses ihn in Berlin sah, von 1842 bis 1852 in obengenannten feinkomischen Rollen und Charakteren mit einem Anstrich feiner, hofmännischer Geckenhaftigkeit, wie Obersthofmeister im »Geheimen Agenten«.

Was Stawinsky als Regisseur anlangt, so kommt ihm hier nicht nur seine gründliche Kenntniss der Literatur, sondern auch der fremden Sprachen, die Bekanntschaft mit dem Tone der vornehmen Welt und überhaupt eine universelle Bildung zu Statten. Desgleichen besitzt er ein besonderes Talent für die mise en scène grosser, mit Compasserie und beweglichen Massen verbundener Stücke; Belege dafür sind: »das Feldlager in Schlesien«, »der Sommernachtstraum« und die griechischen Stücke, deren Gelingen hauptsächlich ihm mit zu verdanken ist. Schreiber dieses hat dies Talent Stawinsky's bereits in seinem Buche »34 Jahre meiner Leitung« anerkannt mit folgenden Worten: »Der Regisseur Stawinsky setzte den »Sommernachtstraum trefflich in die Scene, wobei ich so wahr als gerecht anführe, dass derselbe ein Meister der mise en scène ist und grosse Stücke und Opern, als »Julius Cäsar«, »die Jungfrau«, »Prophet« und »Feldlager«, mit Massen und Volksscenen versehen, mit grosser Präcision, Schönheit und Wahrheit zu verkörpern und zu beleben wusste.«

Zur Anerkennung seiner vorgedachten Verdienste ward ihm nach 25jähriger Führung der Regie, im Jahre 1853, ein Benefiz bewilligt, in welchem zwei Acte der »Jäger« und drei Acte der »Stummen von Portici« gegeben wurden, um ihm als Schauspieler, sowie als Regisseur der Oper, die gerechte Anerkennung zu zollen. — Auch verdankt man ihm so manche gelungene Uebertragung auswärtiger Bühnenstücke, sowie er viele treffliche Festreden bei Geburtstags- und anderen Feiern schrieb, die sich durch Tact und Poesie auszeichnen.

Im Jahre 1856 wurde er als Schauspieler pensionirt unter Beibehalt des Titels

Regisseur und mit der Verpflichtung, bei der Begutachtung der zur Aufführung zu bringenden neuen Stücke und anderen geeigneten Geschäften Dienste zu leisten.— Möge er die Musse seiner gegenwärtigen Stellung noch lange geniessen!

Philipp Eduard Devrient.

Neffe des L. Devrient, geboren 1801 zu Berlin, widmete sich, wie sein Onkel und seine beiden Brüder, Karl und Emil, nach ernstem Kampfe mit den widerstrebenden Eltern, der Bühne. Im Besitz eines, wenn auch nicht starken, doch sonoren Baritons machte er seine musikalischen Studien unter Zelter, später unter Schelble, trat 1819 in Berlin in Gluck's »Alceste«, später in »Don Juan« als Masetto mit günstigem Erfolge auf, und wurde hierauf beim Kön. Theater engagirt. Später besuchte er Wien, um die aus den ersten Meistern des Gesanges, unter Barbaja's Leitung, zusammengesetzte italienische Oper zu hören, und bildete sich immer mehr zu einem kunstgerechten Sänger aus. So für die Partien der verschiedenen Gesangsschulen geeignet, sang er in Berlin den Orest, den Mozart'schen Figaro, den Mohamet in der »Belagerung von Corinth«, den Rossini'schen Barbier von Sevilla und den Templer in Marschner's »Templer und Jüdin«, und gefiel darin durch einen fein nuancirten Gesangsvortrag und ein treffliches Spiel. In Folge, dass er die letztbenannte anstrengende Rolle bei bereits vorhandener Heiserkeit sang, litt seine Stimme, so dass er grossentheils die Oper aufgab und sich dem recitirenden Schauspiel widmete, in dem er sich schon mit Einsicht bewegt hatte. Mit der Anerkennung der verständigen Kritik spielte er in diesem neuen Wirkungskreise die verschiedenartigsten Rollen, den Narren im »Lear«, Candidat Starke in »Vor hundert Jahren«, Doctor Löwe im »Oheim«, Richelieu in Holbein's »Mademoiselle de Belle-Isle«, den Papst Alexander in Raupach's »Friedrich I.«, den Assessor Born und den Grafen in seinen Schauspielen: »Die Verirrungen« und »Treue Liebe« und Richard II. in Shakspeare's Stücke gleichen Namens, das er für die Bühne einrichtete und auf dieselbe brachte. Später gab er, nach Wolff's Tode, den Tasso, Posa und Weislingen. 1839 machte er eine Reise nach Paris, um das französische Theater kennen zu lernen, und legte deren interessante Resultate in seiner Schrift: »Briefe aus Paris« nieder. Hier las er auch, gleich Holtei, classische deutsche Dramen, als den Goethe'schen Faust, in einem Kreise französischer, der deutschen Sprache mächtiger, ausgezeichneter Gelehrten und Redner in der, von Tieck eingeführten, in Frankreich noch nicht gekannten Weise mit Stimmveränderung und Mimik vor. 1844 folgte er einem Rufe zur Führung der Regie bei dem Dresdener Hoftheater. Trotz seiner mit Erfolg gekrönten Bestrebungen, ein Ganzes in den Schauspiel-Darstellungen herzustellen, bewogen ihn Conflicte mit einem berühmten Künstler dieser Bühne, die Regie aufzugeben und sich allein und ganz der Schauspielthätigkeit zu widmen. 1852 endlich folgte er dem Rufe zur Uebernahme der Direction des Carlsruher Hoftheaters, in deren Besitze er sich noch heutigen Tages befindet.

Was den dramatischen Künstler Devrient betrifft, so besitzt er allerdings weniger Mittel, als seine Brüder, aber die gründlichste wissenschaftliche Durchbildung. Früher ein gut geschulter Baritonsänger, widmete er sich später dem recitirenden Rollenfache, in welchem er gründliches Studium, edles, eifriges Streben, Verstand und Besonnenheit, weniger das Feuer der Begeisterung bekundete; er war kein genialer, aber ein durch Gefühl geleiteter und durch Verstand und Kritik gebildeter Künstler; er riss selten hin, namentlich in heroischen, idealen Gestal-

tungen; der Boden, auf dem er sich mit Glück und Beifall bewegte, war der in Rollen, wo eine moderne Gefühlsthätigkeit sich äussert, welche durch conventionellen Brauch auf ein gewisses Maass beschränkt ist. Trefflich war er daher als Oheim in dem Stücke gleiches Namens von der Prinzessin von Sachsen, als Justizrath in Leuthner's (Raupach's) »Geschwistern«, als Robert in der »Leibrente von Maltitz u. a.

Höher noch dürfte seine schriftstellerische Thätigkeit stehen; an Bühnenstücken schrieb er: »das graue Männlein«, die Gunst des Augenblicks«, »Treue Liebe«, die Verirrungen« und den »Fabrikanten«, von denen besonders die beiden letzteren vom Publicum, wie bei der Kritik, gerechte Würdigung erhielten. Ebenso schrieb er mehrere tüchtige Operntexte, und zwar: »Hans Heiling« mit Marschner's tüchtiger Musik, sowie die Liederspiele »die Kirmess« und »die Zigeuner«, wozu Taubert die gefälligen, gemüthlichen Gesänge lieferte.

Mehr noch in Gewicht fallen seine dramaturgischen Schriften durch den Scharfsinn und die Richtigkeit seiner Ideen und Lehren, durch seine reichen Erfahrungen und ihren praktischen Werth. Sie bestehen in den schon erwähnten »Briefen aus Paris«, einem Werke »Ueber die Gründung einer Theaterschule«, einem: »Das Passionsspiel in Oberammergau« und in der »Geschichte der Deutschen Schauspielkunst«, dem Besten. was neben der Theatergeschichte von Prutz auf diesem Felde geliefert worden ist. Sie schliesst mit der Goethe'schen und Iffland'schen Theaterperiode, mit welcher letzteren das Album des Königl. Schauspiels und der Königl. Oper 1858 beginnt.

Am Ziele und an der Spitze seiner dramatischen und dramaturgischen Thätigkeit steht endlich sein gegenwärtiges Wirken als Leiter und Director des Carlsruher Hoftheaters. Als früher wirkender Schauspieler und Sänger, als dramatischer und dramaturgischer Schriftsteller, als Mann des Studiums und der Wissenschaft und mit langjährigen Erfahrungen ausgerüstet, dürfte er als Theaterleiter, namentlich als artistischer, von keinem anderen übertroffen werden. Der Erfolg seiner nun sechsjährigen Amtsführung in Carlsruhe liefert dafür unwiderlegbare Beweise. Seine Stellung an diesem Theater dürfte sich auch vor vielen anderen dazu eignen, ein tüchtiges und gelungenes Ganze aufzustellen. Schreiber dieses ist nämlich der Meinung, dass Theater zweiter Grösse, wie das in Carlsruhe, sich noch mehr zur gänzlichen Erreichung vorgedachten Zieles eignen, als die ersten, grössten Theater in den grössten Hauptstädten, wie Wien und Berlin. Bei letzteren trifft der eintretende Director die ersten Kunstsommitäten bereits im Stadium vollendeter Ausbildung und stellt, oder soll wieder Meister der Schauspielkunst anstellen, wenn er schon talentvolle Jünger neben sie stellt, die sich an den Meistern heranbilden können. Die ersten und grössten Künstler und Kunstvirtuosen sind aus verschiedenen Schulen und Richtungen hervorgegangen, und aus ihnen eine künstlerische Einheit und ein künstlerisches Ganze herauszubilden ist schwierig und schwieriger. als es bei Bühnen zweiter Grösse der Fall ist, wo der eintretende Director sich mehr und mehr im Stande befindet, aus sinnigen, talentvollen, höherer Kunstanweisung Gehör schenkenden, Künstlern, wenn auch nicht aus Kunstsommitäten, ein Kunstpersonal zusammenzusetzen, zu bilden und zu einem harmonischen Ganzen, einer artistischen Einheit zusammenzuschmelzen. Diese Aufgabe, wie sie Goethe'n gegeben war und so ganz in der höchsten Vollendung von ihm gelöst worden, würde sie selbst ihm in gleicher Vollendung, wie am Weimar'schen Theater, auch bei einem schon vollständig organisirten ersten Theater, wie in Berlin und Wien, zu lösen gelungen sein? — Schwerlich! Auch Ed. Devrient war in Dresden selbst weniger glücklich, als er es jetzt in Carlsruhe ist. Aus gleichen Gründen, wie sie hier angeführt, ist Schreiber dieses auch nicht für die in neuester Zeit, z. B. in

München, stattgefundenen, sogenannten Musterdarstellungen, zu denen von verschiedenen Schulen gebildete Kunstgrössen berufen werden, welche nach wenigen Proben classische Stücke zur Aufführung bringen. Viel Treffliches, Ausgezeichnetes kann da geleistet werden, aber, ob ein harmonisches, künstlerisches Ganze, möchte in Frage kommen.

Um auf den in diesem Artikel besprochenen Künstler zurückzukommen, fügt Schreiber dieses nur noch den Wunsch hinzu, dass sich unter seiner verständigen Leitung der theatralische Kunstbau in Carlsruhe auf die höchste Stufe erheben möge!

Karl Friedrich Christian Emil Franz,

1808 in Berlin geboren, ist der jüngste Sohn des im Jahre 1814 in Berlin verstorbenen Bassisten

Johann Christian Franz.

Letzterer, geboren zu Havelberg 1763, widmete sich zuerst der Theologie, dann aber ausschliesslich der dramatischen Gesangskunst, und debutirte 1787 zu Potsdam in der italienischen Oper, ward Mitglied derselben, was vor ihm noch kein deutscher Sänger gewesen war, und zugleich auch 1791 des Nationaltheaters in Berlin, auf welchem er als Axur die Bühne betrat. Er verliess dieses Theater nie wieder und gehörte zu den ausgezeichnetsten Bassisten, die Deutschland besass. Seine Glanzpartien waren: Prospero in Reichard's »Geisterinsel«, Terkaleon in den »Neuen Arkadiern«, Thoas in Gluck's »Iphigenia in Tauris«, Axur, Doctor im »Apotheker und Doctor«, Oberpriester im »Opferfest«, Publius im »Titus« u. s. w.

In seinem Sohne Emil entwickelte sich schon früh die Neigung zur Bühne; neun Jahre alt, ging er, ohne Vorwissen seiner Mutter, zu dem damaligen General-Intendanten, Grafen Brühl, und bat dringend, ihn beim Theater anzustellen. Mit einer grossen Leutseligkeit liess sich derselbe Einiges von ihm declamiren, ermahnte ihn zu emsigem Fleisse in der Schule, und entliess ihn mit der Versicherung, ihn im Auge zu behalten und seiner Zeit für ihn zu sorgen. Im Winter von 1824 zu 1825 machte er seinen ersten theatralischen Versuch auf dem Gesellschaftstheater Urania als Gustav Falk in Kotzebue's »Unglücklichen«; 1825 trat er als Eleve beim K. Theater ein und spielte als erste Rolle den Boten im ersten Acte der »Braut von Messina«. Noch hatte er das achtzehnte Lebensjahr nicht zurückgelegt, als ihm Graf Brühl im »Hamlet« die Rolle des Geistes anvertraute. Von da an bereicherte sich sein Repertoir in rascher Folge mit immer bedeutenderen Rollen. Unter dem General-Intendanten, Grafen Redern, war seine Stellung bei der K. Bühne bereits eine durchaus ehrenvolle und wurde es noch mehr, als Küstner die Leitung dieses Kunstinstituts übernahm. Ueber 28 Jahre, von 1825 bis 1853, gehörte er der Königlichen Bühne zu Berlin an und erwarb sich die Zufriedenheit seiner vorgesetzten Behörden und des Publicums. Im Laufe dieser Zeit wurden ihm von verschiedenen auswärtigen Bühnen Engagements-Anträge gemacht, die aber unberücksichtigt blieben. Erst im Jahre 1853, unter der Hülsen'schen General-Intendantur, folgte er einem Rufe nach Wien zur lebenslänglichen Anstellung am Hofburgtheater, wo er noch gegenwärtig sich befindet.

Die Anzahl der von ihm in Berlin gespielten Rollen beläuft sich auf 710. Ergeht hieraus, wieviel er beschäftigt war und wie sehr das Repertoir auf seiner Mitwirkung beruhte, so war nur zu bedauern, dass Franz in seiner Vaterstadt nicht festgehalten wurde, wo er 28 Jahre bereits gedient hatte. Dies ist um so mehr zu bedauern, als Franz, mit allen äusseren Mitteln, an Figur, Gesichtsbildung und

Organ, ausgestattet, zu den Künstlern gehört, die durch ihre Vielseitigkeit, durch die mit Fleiss, Eifer und Verstand errungene Gediegenheit ihrer Leistungen, — alle, grosse und kleine, mit derselben Liebe behandelt, — sich jeder Bühne nützlich machen und ihr Ehre bringen. Wenn Franz nicht gerade zu den ersten und genialsten Künstlern zählt, so befriedigt er doch selbst eine anspruchsvolle Kritik in grösseren Rollen der classischen Literatur, wie des anderweiten Repertoirs. Kommt dazu noch, dass er sich als verständiger und bescheidener Künstler dem Ganzen anzuschmiegen und unterzuordnen weiss, so ist er gerade für grosse, artistisch geleitete Bühnen zur Aufstellung eines artistischen Ganzen von entschiedenem Werthe, den der Director Laube in Wien wohl zu schätzen wusste. Zu seinen vorzüglichen Rollen gehören: Odoardo in »Emilia Galotti«, Bruder Lorenzo in »Romeo und Julia«, Lerse in »Götz«, Burleigh in »Maria Stuart«, Kent in »Lear«, Buttler in »Wallenstein«, Theramen in »Phädra«, Cajetan in der »Braut von Messina«, Alba in »Egmont«, Teiresias in »Antigone«, Lobeck in »Zurücksetzung«, Leonato in »Viel Lärmen um Nichts«, Abbé de l'Epée, General Morin im »Pariser Taugenichts« und viele andere. — Gastrollen hat er auf vielen und vorzüglichen Bühnen gegeben, als denen von Hannover, Königsberg, Frankfurt, Stettin, Brünn, Presburg, Pesth, Breslau, Danzig u. a.

Gustav Crüsemann,

geboren zu Berlin 1803, machte seine ersten theatralischen Versuche auf dem Liebhabertheater Urania. Nachdem er sich durch mehrjährige Uebung für seinen künftigen Beruf vorbereitet hatte, betrat er 1821 die königliche Hofbühne als Langers in dem Lustspiel »Welcher ist der Bräutigam?« und als Julius Seltig im »Vogelschiessen«, gefiel und wurde engagirt. Seit jener Zeit gehörte Crüsemann diesem Institute an und ist für dasselbe unausgesetzt thätig gewesen. Sein Fach war das der jugendlichen Liebhaber und Bonvivants im Lustspiel. Er ist auch zu Zeiten im ernsten Drama thätig gewesen, aber dieses Genre sagte ihm nicht zu und erschien er darin manierirt und pathetisch. In seinem ihm eigenthümlichen Rollenfache erwarb er sich vielen Beifall und unterstützte ihn dabei ein angenehmes Aeussere, eine gefällige Gestalt und der ihm zu Gebote stehende Ton der guten Gesellschaft nebst einer eleganten Toilette. Als er in vorgerückten Jahren aus dem jugendlichen Fache heraustreten musste, stellte es sich heraus, dass er für ältere Rollen weniger geeignet war, demzufolge er 1856 pensionirt wurde.

Louis Schneider,

1805 geboren, ist der Sohn des als Königl. preuss. Kapellmeister verstorbenen G. A. Schneider. 1814 betrat er in Reval, unter Kotzebue's Direction, als Knabe in »La Peyrouse« zum ersten Male die Bühne, später, 1820, als Elamir in »Axur« auch in Berlin, wo er seitdem, einige Jahre der Reisen abgerechnet, ununterbrochen wirkte. Im Jünglingsalter wandte er sich, von seinem lebendigen Geiste und Triebe zur Belehrung und geistigen Thätigkeit hingezogen, ernsten Studien zu, diente mit grosser Vorliebe als Soldat, machte eine dreijährige Reise, um sich bei kleinen Bühnen in Baden-Baden, Rastadt, Düsseldorf u. s. w. auszubilden, besuchte dreimal Paris, London und Italien, und wurde als komischer Schauspieler bekannt. Im J.

1827 wurde er beim K. Theater angestellt und wusste sich durch Fleiss und Talent im Lustspiel, in der Posse, im Vaudeville, in der komischen Oper, ja im Ballet Geltung, Beliebtheit und reichen Beifall zu verschaffen. Besonders gern gesehen war er im Fache der drastisch-komischen Rollen, in einfältigen und verschmitzten Bedienten. Er hatte sich, kann man sagen, eine eigenthümliche, komische Manier, verschieden von der Komik der neben ihm thätigen Komiker, wie Gern und Rüthling, geschaffen, die durch ihre Eigenthümlichkeit, ihre wirksame Laune mit Geschick berechnet war, Lachen und Beifall zu erringen, wenn man schon diese Komik von einer gewissen Breite und Selbstgefälligkeit nicht freisprechen wollte. In dieser Schöpfung seiner Komik unterstützte ihn, dass er im Lustspiel und Vaudeville sich selbst Stücke und Rollen schuf, die später angeführt werden. Zu seinen vorzüglichen Rollen gehören: Der reisende Student, Fröhlich, Peter in den »beiden Schützen«, Peter im »Kapellmeister von Venedig«, Director Schikaneder im »Schauspieldirector«, von Zierl in »Einfalt vom Lande«, Basilio in »Figaro's Hochzeit«, der Landwehrmann in »Kurmärker und Picarde« u. a. Seine Darstellung des Bertrand im Ballet »Robert und Bertrand« war eine höchst ergötzliche und originelle Leistung.

Als dramatischer Schriftsteller lieferte er der Bühne manche ergötzliche Beiträge, wie den Heirathsantrag auf Helgoland, Fröhlich, den Kurmärker und die Picarde, auf allen Theatern heimisch, die Versuche, Ein Pas de deux vor hundert Jahren und andere. Sein letztes Theaterstück war das vaterländische Schauspiel »Die Quitzow's« (1847). Unter dem Namen Both giebt er das »Bühnenrepertoir für das Ausland« heraus, das Uebersetzungen aus dem Französischen, Englischen und anderen Sprachen liefert und viele Jahrgänge erlebt hat. — Noch muss ich eines Operntextes gedenken, den Schneider zu der berühmten Mozart'schen Oper »Cosi fan tutte« geschrieben hat. Vor allen anderen Versuchen, die dieser Oper zu Grunde liegende, unnatürliche Handlung wahrscheinlicher zu machen, verdient Schneider's Versuch den Vorzug und ist allen Bühnen zu empfehlen. Seine schriftstellerische Thätigkeit erstreckt sich auch auf Romane und Novellen, unter denen sich Schauspieler-Novellen in 2 Bänden befinden. Von seiner militairisch-schriftstellerischen Thätigkeit wird später die Rede sein.

1848, nach dem Ausbruch der politischen Unruhen, im Mai, hielt er in einer zu demokratischen Zwecken zusammengetretenen Versammlung Berliner Landwehrmänner eine patriotische Rede, der zu Folge mehrere Tausend sich zur freiwilligen Einkleidung meldeten. Dies zog ihm die Feindlichkeit und Verfolgung der demokratischen Partei zu, die sich in mehrfachen lärmenden Scenen und Katzenmusiken aussprach. Er konnte die hiesige Bühne nicht mehr betreten und ging im Juni nach Hamburg, um daselbst zu gastiren. Bei seinem zweimaligen Auftreten erfuhr er auch da von derselben Partei, die von den Vorgängen in Berlin unterrichtet war, laute, feindliche Demonstrationen, worauf er von der Bühne herab seinen Entschluss erklärte, nie wieder als Schauspieler aufzutreten. Nach diesen Vorfällen zog er sich in's Privatleben zurück und begab sich zunächst zu der preuss. Armee in Schleswig, wo er dem Gefecht bei Hadersleben beiwohnte und sodann nach Potsdam ging, wo er seinen Wohnsitz aufschlug. Daselbst wurde er nach mehreren, von ihm vor dem Könige gehaltenen Vorlesungen, meist komischen Inhalts und aus seinen eigenen Schriften, im J. 1848 nominell, im J. 1850 definitiv zum Vorleser Sr. M. ernannt, welche Stelle er noch gegenwärtig inne hat mit dem Charakter eines Königl. preuss. Hofraths. Hatte er sich schon früher als militairischer Schriftsteller ausgezeichnet, so widmete er sich, nachdem er das Theater aufgegeben und als Schauspieler pensionirt worden, nun ganz einer anderen, als der theatralischen Wirksamkeit.

Seit 1833 hatte er schon eine Militair-Zeitschrift »Der Soldatenfreund« heraus-

gegeben, welche er noch heutigen Tages redigirt. Nach ihrem 25jährigen Bestehen wurde ihm im J. 1858 die Auszeichnung zu Theil, dass ihm 78 Regimenter Dankadressen zusandten; desgleichen erkannte eine Allerhöchste Cabinetsordre in der gnädigsten Weise dieses sein Verdienst an.

Neben vorgedachten militairischen und historischen Arbeiten hat er, mit Benutzung der besten Quellen, neuerdings die Prachtwerke: die Geschichte der Oper in Berlin, sowie die des rothen Adlerordens geschrieben.

Seiner vorgedachten, erfolgreichen Thätigkeit und seiner gegenwärtigen Stellung verdankt er die Ertheilung des rothen Adlerordens 4. Klasse und anderer. österreichischer, russischer, bayrischer und sächsischer Orden.

Schliesslich darf nicht unerwähnt bleiben, dass die nach seiner Idee und seinem Vorschlage organisirte und 1856 unter dem Namen Perseverantia in's Leben getretene Alterversorgungsanstalt für deutsche Theatermitglieder hauptsächlichst dem Schneider ihre Existenz verdankt. Es ist hier nicht der Ort, über diese Anstalt sich gründlich auszulassen. In seinem Buche: »Taschen- und Handbuch der Theaterstatistik« hat sich Schreiber dieses ausführlich ausgesprochen und die deutche Perseverantia mit der französischen, sich auf alle Theatermitglieder Frankreichs erstreckenden, Pensionsanstalt: Association des secours mutuels entre les artistes dramatiques verglichen. Bei dergleichen und ähnlichen Anstalten sind die Erfahrungen und erlangten Resultate von entscheidendem Gewicht. Diese werden endgültig lehren, welche von beiden Anstalten den Vorzug verdient. Kann die Perseverantia nach ihrem kurzen Bestehen noch keine endgültigen Resultate liefern, so muss doch das bereits erlangte als vortheilhaft anerkannt werden. Die Rechnung über dieselbe wird, nach glaubwürdiger Mittheilung, mit 80000 Thaler Einlagen und mit ungefähr 600 Thaler Ueberschuss für die Verwaltungskosten in das nächste Jahr, abschliessen. Jedenfalls hat sich L. Schneider dadurch in der Theaterwelt ein ehrendes Andenken begründet.

Anna Milder,

Tochter eines österreichischen Cabinetscouriers, wurde 1785 zu Constantinopel geboren, wo sie ihre Kindheit bis zu ihrem sechsten Jahre verlebte. Dann ging sie mit ihren Eltern nach Bucharest, wo ihr Vater Dolmetscher bei dem Fürsten Maurojeni ward. In ihrem eilften Jahre kam sie nach Wien, wo sie die erste Kirchen- und Opernmusik hörte und mächtig davon ergriffen wurde. Sigismund Neukomm, Haydn's Schüler, hörte sie und gab der sechszehnjährigen Anna, von dem wundervollen Klange ihrer Stimme überrascht, zwei Jahre unentgeltlich Unterricht; auch J. Haydn hörte sie und ertheilte ihrer Stimme grosse Lobsprüche. Der bekannte Director Schikaneder fand in ihr einen Juwel und liess sie für seine Bühne ausbilden. Salieri wurde ihr Lehrer. Ihre Stimme war von einer Macht, einem Wohllaut, einer Gleichheit, wie sie nur sehr selten vorzukommen pflegt. Dies war ihr Glück und ihr Unglück, denn sie verliess sich zu sehr auf ihr Organ und versäumte die technische Ausbildung desselben; hätte dieser Mangel sie nur von der neueren italienischen Opernwelt ausgeschlossen, so würde der Verlust zu verschmerzen gewesen sein, doch er hinderte sie sogar in Mozart's Opern mit Erfolg aufzutreten, und er ward bei vielen anderen Leistungen wenigstens fühlbar. — Ihre Stimme wurde von einer hohen, junonischen Gestalt unterstützt und liess sie auch in dieser Hinsicht als einen viel versprechenden Gewinn für die Bühne erscheinen. Im J. 1803 trat sie zum ersten Male auf Schikaneder's Bühne, dem Theater an der Wien, als Juno in Süssmayer's »Spiegel von Arkadien« in ihrem

19. Jahre mit dem lebhaftesten Beifall auf. Dieser steigerte sich dergestalt, dass sie nach Verlauf eines Jahres bei dem K. K. Hofoperntheater am Kärnthner Thor als Hofsängerin angestellt wurde. Reichardt spricht 1810 in seinen »Briefen aus Wien« mit Enthusiasmus von ihrer Stimme, und nennt sie die schönste, die er ausser der der Mara gehört. Die ausgezeichnetsten Componisten suchten für ihre Stimme zu arbeiten; so schrieb Weigl die »Schweizerfamilie«, Beethoven die »Leonore«, Bernhard Klein seine Oper »Dido«, Cherubini seine »Faniska«, vorzüglich mit Berücksichtigung ihres Talents. — Wie später in Berlin, kamen auch früher bereits in Wien die lange schon ruhenden Gluck'schen Opern, für deren weibliche Hauptpartieen die Milder durch Hoheit und Adel der Gestalt, sowie Kraft und Ausdruck der Stimme, wie noch nie eine Andere berufen war, wieder auf die Bühne. »Iphigenia in Tauris« war die erste, des grossen Meisters würdige Kunstleistung, welcher bald »Alceste« (in italienischer Sprache) folgte. — 1809 sang die Milder vor Napoleon in Schönbrunn und erhielt demzufolge sehr vortheilhafte Engagements-Anträge für die Pariser Opernbühne und als Kammersängerin; damals wurde die Künstlerin indess durch Familienverhältnisse in Wien gefesselt. Sie verheirathete sich um diese Zeit mit dem Kaiserlichen Hofjuwelier Hauptmann, und führte von nun an eine Zeit lang den Doppelnamen Milder-Hauptmann, legte aber nach getrennter Ehe den letzten Theil dieses Namens wieder ab. — 1812 kam sie nach Berlin; in Gluck's Opern fand sie hier ganz den ihr angemessenen Wirkungskreis. 1816 wurde sie lebenslänglich für die Berliner Bühne gewonnen und seitdem die Hauptstütze der antiken, classischen Oper. Ihr Wirkungskreis beschränkte sich nur auf etwa ein Dutzend Partieen, in denen sie jedoch auch einzig in ihrer Weise, sowohl durch die Gewalt ihrer Stimme, wie durch ihre plastische Darstellung wirkte; eigentliches Feuer oder Schmelz des Vortrages hat sie nie besessen, doch die Macht ihres Tones ersetzte das erste, der Reiz derselben den zweiten, so dass sie selbst gründlichen Beurtheilern eine günstige Stimme abgewann. Anderen dagegen blieb ein gewisses Phlegma, eine Bequemlichkeit ein stetes Hinderniss an reinen Kunstgenüssen durch ihre Leistungen. Der Kreis der Rollen, in dem sie sich bewegte, war etwa: Alceste, Armide, Iphigenia, Antigone in Sacchini's »Oedip«, die Oberpriesterin in der »Vestalin«, Statyra in »Olympia«, Lodoiska, Dido von Klein, Fidelio, Emmeline, Elvira in »Don Juan«, Susanne in »Figaro's Hochzeit« und einige andere; die letztere war jedoch nur ein Versuch, den man ihr fast vergeben musste. Schon ihre colossale Gestalt machte ihr die Darstellung unmöglich. Grossartig war sie dagegen als Iphigenia, Armide, Statyra, vor Allem aber als Alceste, wo die Gewalt ihrer mächtigen Stimme oft das Haus erzittern machte, und wie ein zündender Blitzschlag wahre Explosion und Begeisterung erregte. Spontini, der seine Erfolge fast 15 Jahre lang ihr hauptsächlich zu danken hatte, zeigte sich späterhin, als ihre Mittel schwächer wurden, sehr ungünstig gegen sie. Dies veranlasste sie, 1831 Berlin zu verlassen und Europa zu durchreisen, wo sie noch als untergehende Sonne glänzte, obgleich ihre Nebensonne, die Catalani, noch kurz vor ihr ihre Strahlen über dieselben Länder geworfen hatte und die Schechner eben in der Culmination stand. Ein späteres Wiederauftreten in Berlin war wie ein matter Nachhall früherer Erinnerungen; nicht anders war es 1836 zu Wien, wo sie in einem Concert von der Oeffentlichkeit Abschied nahm. Sie hielt sich die letzten Jahre ihres Lebens wieder in Berlin auf, wo sie am 29. Mai 1838 starb. Das Andenken an die Zeit ihres künstlerischen Glanzes war noch nicht erloschen, und demgemäss wurde ihr Tod ein öffentliches Ereigniss, und der Bestattung wohnten die ausgezeichnetsten dramatischen Künstler Berlins ehrend bei. Die Singakademie veranstaltete eine Feier zu dem Gedächtniss der Künstlerin, deren Andenken stets in Ehren bleiben wird.

Caroline Seidler.

Tochter des Kapellmeisters Wranitzky, wurde 1790 in Wien geboren. Ihr Vater, ein trefflicher Gesanglehrer, bildete sie, wie ihre Schwester, Catharine Kraus-Wranitzky, auf das Gründlichste für die Bühne aus, die sie im K. K. Hofoperntheater mit dem besten Erfolge betrat. Bald verliess sie jedoch dasselbe wieder und wirkte dann einige Jahre an den Theatern zu Pesth, Presburg, Lemberg u. s. w. Im Jahre 1816 kam sie nach Berlin und gab ein Gastspiel daselbst, das mit der Sophie in »Sargines« von Pär begann. Dasselbe hatte einen so glänzenden Erfolg, dass sie sofort unter den vortheilhaftesten Bedingungen auf Lebenszeit angestellt wurde und nie wieder Berlin verliess. 1817 verheirathete sie sich mit dem ausgezeichneten Concertmeister Seidler, Mitgliede der K. Kapelle, worauf sie den Namen Seidler-Wranitzky annahm. — Während ihrer Anstellung in Berlin gab sie auf vielen der vorzüglichsten deutschen Theater Gastspiele, die ihr Ruhm und Geld einbrachten. So gastirte sie 1824 beim Leipziger Stadttheater, damals unter Küstner's Leitung. Der Cyclus ihrer Gastrollen wurde mehrmals verlängert und stieg bis auf 16 Rollen. Auf wie ausser der Bühne wurden ihr alle Auszeichnungen zu Theil, die nur einer Künstlerin werden können; Kränze, Gedichte, Hervorrufe, Feste feierten ihr ausgezeichnetes Talent. — Nach 22jährigem ehrenvollen Wirken auf der K. Bühne wurde sie 1838 pensionirt und hält sich noch jetzt im Kreise ihrer Familie in Berlin auf. Zum letzten Male trat sie auf der Bühne in ihrem Abschiedsbenefiz am 26. Mai 1838 auf, wo sie die Constanze im »Wasserträger« und die Isabelle im vierten Acte von »Robert dem Teufel« gab.

Sie besass alle Eigenschaften, welche zu einer grossen, ersten Sängerin machen können, eine volle, umfangreiche Stimme, tüchtige, musikalische Bildung in der besten Schule, seltene Fertigkeit und eine reizende Persönlichkeit. Ihr Spiel war für ihr Fach, das mehr in den jugendlich-sentimentalen oder naiven Liebhaberinnen der komischen und romantischen Oper, als in heroischen Partieen der grossen Oper bestand, ein entsprechendes und einnehmendes. — Ihre vorzüglichsten Partieen waren: Sophie in »Sargines«, Rosine im »Barbier«, Susanne in »Figaro's Hochzeit«, Schöne Müllerin, Pamina, Agathe, Rezia, Jessonda und Amazili in Spohr's Jessonda, Prinzessin von Navarra, Fanchon, Emmeline, Myrrha, Edile in »Joconde«, Lucinde in »Armide«, Nurmahal u. a.

Josephine Schulze geb. Killitschgy.

geboren um's Jahr 1790 zu Wien, zeigte schon als Kind grosse Anlagen für Musik und zog in den Kirchen durch ihre schöne Stimme die Aufmerksamkeit auf sich. Die Kaiserin nahm sich ihrer an; sie genoss den Unterricht der besten Gesangslehrer Wiens; Salieri soll ihre Studien geleitet haben. Später widmete sie sich dem Theater, und war zuerst in Breslau 1811 engagirt, als ein Verein der seltensten Talente das dortige Theater zu einem der ersten in Deutschland erhob. Drei Gastrollen, welche sie 1811 am Hoftheater in Berlin mit grossem Beifall gab, führten sie zu einem lebenslänglichen Engagement, welches sie 1813 mit der Partie der Julia in der »Vestalin« antrat. Ihr Gatte, ein Jurist, mit dem sie sich 1812 zu Breslau verheirathet hatte, erhielt eine Stelle als Justiz-Commissarius beim Kammergerichte. Obschon die trefflichen, unverwüstlichen Mittel der Sängerin, ihre

gediegene Schule, ihre glänzende Fertigkeit und überhaupt ihre gründliche musikalische Bildung in Berlin die gebührende Anerkennung fanden, so trat sie doch erst in den ihr eigentlich zusagenden Wirkungskreis, als Spontini 1820 nach Berlin berufen wurde. Bis dahin hatte sie ausschliesslich Bravourpartieen gesungen. Spontini wies ihr die Hauptpartieen in den declamatorischen Opern und damit die Sphäre an, in der sie sich später mit Ruhm behauptete; sie bildete sich unter Spontini's Leitung zu einer vortrefflichen dramatischen Sängerin aus. Ihre grosse Lebhaftigkeit, ihr feuriges Temperament, die Begeisterung für die Kunst, vereinigten sich mit den ihr verliehenen glänzenden Gaben, um sie zur Darstellerin weiblicher Hauptcharaktere in Spontini's Opern zu machen, und ihr kräftiges Naturell trotzte allen übermässigen Anstrengungen, welche ihr hier zugemuthet wurden. — Sie sang, ausser der Julia in der »Vestalin«, Amazily in »Cortez«, Olympia, Zelia und Namuna in »Nurmahal« (einmal sogar beide Partieen zugleich), Relaide und Oreane in »Alcidor«, Constantia in »Agnes von Hohenstaufen«, Statira in »Olympia.« Ausserdem gehörten zu ihren vorzüglichsten Leistungen: Vitellia in »Titus«, Ködigin der Nacht, Gräfin in »Figaro«, Constanze in der »Entführung«, Donna Anna in nDon Juan«, Jessonda und Eglantine in »Euryanthe.« Ihr eigentlicher Beruf war »as Grossartige und Tragische, ihre Fertigkeit in Coloraturen aller Art konnte mit Recht ausserordentlich genannt werden; ihre Stimme hatte sowohl in der Höhe, als in der Tiefe, einen seltenen Umfang. Die Schulze hat während ihres Berliner Engagements in Cassel, Frankfurt a. M. und Leipzig mit grossem Beifall gastirt. — Nachdem sie längere Zeit gekränkelt wurde sie auf ihren Wunsch 1831 pensionirt und zog sich in die Stille der Häuslichkeit zurück, wo sie noch gegenwärtig ihrer Familie lebt.

Pauline von Schätzel,

geboren 1812 in Berlin, betrat nach sorgfältiger Ausbildung die Bühne 1828 als Agathe in »Freischütz« mit dem glänzendsten Erfolge, schwang sich bald zur ersten Sängerin der Kön. Oper empor und sang mit steigendem Beifall, ja mit enthusiastischer Anerkennung bis 1832, wo sie als Rosine im »Barbier von Sevilla« von der Bühne Abschied nahm und die Gattin des Geh. Oberhofbuchdruckers Decker wurde. Sie war eine treffliche Sängerin, mit Jugend, Schönheit, herrlicher Gestalt und einer glockenreinen, kräftigen Stimme reich ausgestattet; ihr Gesang, der sich einfach und natürlich gab, drang in die Seele, weil er voll herzlicher Empfindung und gefühlvoller Wärme war. Zu ihren vorzüglichsten Rollen gehörten: Amazili in »Cortez«, Blondchen in der »Entführung«, Rezia in »Oberon«, Zerline in »Fra Diavolo« und »Don Juan«, und Anna in der »weissen Frau.« Seit ihrem Abgange von der Bühne hat man nur noch zuweilen in Concerten und Privatcirkeln den Genuss, sie zu hören.

Johanna Eunike,

Tochter des in der ersten Abtheilung des Albums angeführten Tenoristen Friedrich Eunike, geboren zu Berlin 1800, wurde für die Böhne erzogen, debutirte in Berlin als Susanne in »Figaro's Hochzeit« und sang später: Kleinrothkäppchen, Fanchon, Olivier in »Johann von Paris«, Zerline in »Don Juan« und Amenaide in »Tancred.«

Sie glänzte ebensosehr durch ihre reizende Persönlichkeit, als ihre schöne Sopranstimme; sie verliess indessen das Theater schon im Jahre 1825, um die Gattin des Malers Krüger zu werden. Im Jahre 1856 starb sie, tief betrauert von ihrem Gatten, der ihr im Jahre darauf in das Grab nachfolgte.

Caroline Bauer,

geboren zu Heidelberg 1808, Tochter eines Badischen Rittmeisters, der bei Aspern blieb. Beruf und Neigung für die Bühne verkündeten sich bei ihr in der zartesten Jugend und die plastisch-mimischen Darstellungen der Hendel-Schütz machten einen so tiefen und bleibenden Eindruck auf sie, dass sie schon als Kind ihr ganzes Sinnen und Trachten ihrer künftigen Laufbahn zuwandte. Nach der sorgfältigsten Erziehung bewogen ihre dringenden Bitten die widerstrebenden Eltern, ihr wenigstens einen Versuch zu erlauben, den sie 1822, also im 14. Lebensjahre, am Hoftheater zu Carlsruhe als Margaretha in Iffland's »Hagestolzen« mit einem so glänzenden Erfolge machte, dass die Familie selbst, ihre Bestimmung erkennend, ihr gestattete, sich dem Theater zu widmen. Zwei Jahre blieb sie in Carlsruhe und arbeitete unter der Leitung der verdienstvollen Schauspielerin Demmer rastlos an ihrer Ausbildung; der Ruf ihres seltenen Talents verbreitete sich indessen so, dass die Direction des neu errichteten Königsstädter Theaters in Berlin ihr ein Engagement anbot, welches sie annahm und 1824 diese Bühne bei der Einweihung betrat. Ein Jahr lang war sie Mitglied derselben und trat dann zur Königl. Bühne über, welcher sie 5 Jahre angehörte. Die meisterhaften Darstellungen eines L. Devrient, Lemm, Rebenstein, der beiden Wolff und der Crelinger hatten auf ihre Ausbildung den günstigsten Einfluss; sie gewann zu ihren schönen Mitteln und natürlichen Anlagen jene Ruhe und Sicherheit, die den wahren Künstler charakterisiren, und wurde auch in dieser neuen Stellung Liebling des Publicums. Nachdem sie während dieses Engagements in Hamburg, Königsberg, Riga, Memel und Petersburg mit dem ausserordentlichsten Beifall gastirt hatte, verliess sie, durch persönliche Verhältnisse veranlasst, 1829 das Theater und lebte als Gräfin Montgomery zwei Jahre in London, Paris und auf ihrem Landsitze in England; dann, nach Auflösung dieser Verhältnisse, kehrte sie freiwillig, lediglich aus Liebe zur Kunst, zur Bühne zurück und nahm ein Engagement bei dem deutschen Hoftheater zu Petersburg an, wo die glänzendste Anerkennung ihr zu Theil wurde. 1833 verliess sie Petersburg und gastirte auf einer grösseren Kunstreise in Riga, Königsberg, Pesth, Wien, Linz, Berlin, Hannover, Dresden, Prag, Mannheim und Carlsruhe. Diese Reise war ein wahrer Triumphzug ihres Talents. 1835 trat sie ein Engagement beim Hoftheater zu Dresden an, wo sie geliebt und geachtet bis zum Jahre 1844 blieb. Dann fand sie sich veranlasst, ihr dasiges Engagement aufzugeben, und betrat zuletzt die Bühne als Franziska in »Mutter und Sohn«, in welcher Rolle sie zugleich für immer von dem Theater Abschied nahm. Sie reiste nach Frankreich und der Schweiz, wo sie noch gegenwärtig, wie Wohlunterrichtete anführen wollen, im Besitze eines schönen Landsitzes am Zürcher See, mit dem Grafen Pl. vermählt, einer glücklichen Häuslichkeit und schönen Natur lebt.

Die Künstlerin C. Bauer war eine der lieblichsten und achtungswerthesten Schauspielerinnen; im feinen Lustspiele, im höheren Conversationsstücke, in naiven, kecken, koketten, pikanten und schalkhaften Charakteren war sie ausgezeichnet. Die reizendste Persönlichkeit unterstützte ihre lebenvollen Darstellungen und sie wusste die ihr von der Natur verliehenen schönen Mittel auf's Vortheilhafteste zu benutzen, ohne dieselben jemals an unpassender Stelle geltend zu machen.

Wilhelmine Unzelmann-Werner,

geboren 1802, ist die Tochter des obengedachten Bassisten J. Chr. Franz, sowie die Schwester des gleichfalls gedachten Emil Franz. Nach ihres Vaters Tode kam sie noch unter Iffland's Direction 1814 zum Chor, wurde aber erst 1815 für kleine Sing- und Sprechrollen vom Gen. Intendanten, Grafen von Brühl, contractlich angestellt und debutirte 1816 als Adele in »Fanchon.« Durch des Letzteren Fürsorge erhielt sie eine gründliche Ausbildung; ihre Lehrer waren der damalige Professor Lewetzow und der jetzt in Schulpforta angestellte Koberwein; den Unterricht in der Schauspielkunst erhielt sie vom K. Schauspieler P. A. Wolff. Sie war für letztere mit allen äusseren Mitteln auf das Günstigste ausgestattet, mit Schönheit der Gesichtszüge und der Gestalt, sowie mit klangvollem Organ. Schon im achtzehnten Jahre spielte sie die Jungfrau von Orleans mit so glücklichem Erfolge, dass die Darstellung auf Höchstes Begehren sogleich wiederholt werden musste. Indem sich ihre Beschäftigung in immer grösseren Rollen mit zunehmendem Beifall mehrte, ward sie 1826 lebenslänglich angestellt. Im Jahre 1821 heirathete sie den Hofschauspieler A. Unzelmann, einen Sohn des in der I. Abtheilung besprochenen K. W. F. Unzelmann, aus welcher Ehe die verstorbene K. K. Hofschauspielerin Bertha verehelichte Wagner hervorging. Im Jahre 1829 von Unzelmann wieder getrennt, heirathete sie im Jahre 1835 den Ministerialsecretair Werner.

Früher bekleidete sie das Fach der jugendlichen Liebhaberinnen und Heldinnen, aus welchem sie später in das der Mütter im Trauer-, Schau- und Lustspiel überging und noch gegenwärtig in demselben mit voller Anerkennung wirkt. Sie gehört zu den fleissigsten, mit Liebe und Eifer ihrer Kunst lebenden, zum Ganzen verdienstlich wirkenden und immer gern gesehenen Mitgliedern der K. Bühne.

Druck von A. Edelmann in Leipzig.



Druck v. W. Hanns Berlin

Graf Carl von Brühl.



Ludwig Devrient



Pius Alexander Wolff.



Amalie Wolff.



Heinrich Hauner



Wilhelm Krüger.



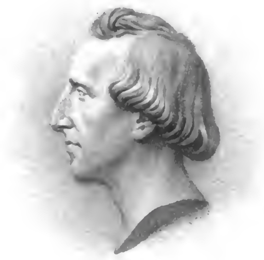
Carl Adam Bader.



Johann Gottlieb Christian Weiss



Carl Slawinsky.



Eduard Devrient.



Emil Franz



Gustav Crüsmann.



Louis Schneider.



Anna Milder Hauptmann.





Josephine Schultz Killitschky.



Pauline von Schätzel.



Johanna Eunicke.



Caroline Bauer



Wilhelmine Unzelmann-Werner

ABTHEILUNG III.

General-Intendantur des Grafen Wilhelm von Redern,

von 1828 bis 1842.

Dem Portrait des Grafen Redern folgen die von:

Moritz Rott.
Franz Wilhelm Grua.
Eduard Mantius.
August Fischer.
Johann Hoffmann.
August Zschiesche.
Karl Seydelmann.
Louis Bötticher.
Hulda von Lavallade.
François von Lavallade.
Antoinette Fournier.
Karoline Grünbaum.
Wilhelmine von Wrochem.
Charlotte von Hagn.
Auguste von Fassmann.
Sophie Löwe.
Amalie Hähnel.
Hedwig Schultz.
Leopoldine Herrenburg-Tuczek.

Friedrich Wilhelm Graf von Redern,

General-Intendant der Königl. Schauspiele.

Er ward 1802 in Berlin geboren, studirte daselbst die Rechte, trat 1823 in den Staatsdienst und wurde 1825 Kammerherr der damaligen Kronprinzessin, gegenwärtigen Königin. Die Wissenschaften und Künste, und namentlich die Musik, pflegte er mit Fleiss und Liebe, und studirte gründlichst Generalbass und Composition. Die Resultate dieser Studien werden später aufgeführt werden. Er durchreiste Deutschland und einen grossen Theil Europa's, und widmete den Kunst-Instituten und Sammlungen sowohl, als den Theatern, der Kirchenmusik und den Museen grosse Aufmerksamkeit, wodurch sein Kunstsinn und Geschmack ausgebildet und vervollkommnet wurde. Nachdem der Graf Brühl von der General-Intendantur der K. Schauspiele abgetreten, übernahm er dieselbe im J. 1828. Seine Bestrebungen gingen dahin, die ihm von Zeit und Verhältnissen gebotene Aufgabe zu lösen, nämlich die K. Theateranstalt auf dem glänzenden Standpunkte zu erhalten, auf welchen sie Iffland und Brühl gestellt hatten. In diesen Bestrebungen wurde er von Zufall und Glück begünstigt, Friede und Blühen des Handels und der Industrie standen ihm günstig zur Seite. Weder Krieg, wie unter Iffland, weder Theaterbrand, wie unter seinem Vorgänger und Nachfolger, noch Unruhen und Revolution im Lande, wie unter Küstner, hemmten seine Bemühungen und traten den Erfolgen der Theaterkasse entgegen. Die klassischen Werke zierten unter ihm das Repertoire, wie die vorzüglicheren neuen Ereignisse der Musik und Poesie. Raupach's schönes und fruchtbares Talent lieferte der Redern'schen Periode in Fülle, ja in Ueberfülle, dramatische Erzeugnisse aller Gattungen, ja man kann sagen, er beherrschte damals das Repertoire des recitirenden Schauspiels, was von den gleichzeitigen Dramendichtern mit Missgunst gesehen wurde. Während dieser dritten Periode kamen 66 Bühnenstücke von Raupach zur Darstellung, nämlich an Trauerspielen: Genoveva, K. Heinrich VI., K. Philipp, K. Enzio, K. Friedrich I., I. II. und III. Theil, Cromwell Protektor, Cromwell's Ende, Tasso's Tod, K. Manfred, K. Konradin, K. Friedrich I., I. II. III. und IV. Theil, Themisto, der Prinz und die Bäuerin, Adelheid v. Burgund, Maria v. Schottland, Boriss Gudunow, Athalia, Fürstin Chawansky, der Nibelungen Hort, die Tochter der Luft; an Dramen: Agnes v. Hohenstaufen, der Bettler, der Müller und sein Kind, das Mährchen im Traum, K. Heinrich VI., die Royalisten, das Harfenmädchen, die Frauen von Elbing, Jakobine v. Holland, Corona v. Saluzzo, die Schule des Lebens, Vormund und Mündel, die Geschwister, Kritik und Antikritik; an Singspielen: Baldrian und Rosa, die drei Wünsche; an Lustspielen: die Schleichhändler, der Cardinal und der Jesuit, die Versucherin, der Stiefvater, das Sonett, das doppelte Rendez-vous; Mulier taceat in ecclesia, der Narr seiner Freiheit, die alte und die junge Gräfin, Vor hundert Jahren, die Lebensmüden, Elisabeth Farnese, die Eroberung von Grüneberg, Lasst die Todten ruhn, der geraubte Kuss; an Possen: der versiegelte Bürgermeister, der Platz-

regen als Eheprocurator, der Degen, die feindlichen Brüder, der Zeitgeist, der Nasenstüber, das Melodrama, denk' an Cäsar!, Ein theurer Spass, die gewagte Kur. — Bei der gewiss nur gerechten Würdigung seiner Dichtungen ist die Erscheinung um so bemerkenswerther, dass seine Stücke, obwohl der neueren Zeit noch angehörig, bis auf wenige, als: »Die Schleichhändler«, »Die Royalisten« und »Vor hundert Jahren« von der deutschen Bühne wie verschwunden sind.

Das Kunstpersonal machte unter dem Grafen Redern mehrere ausgezeichnete Erwerbungen, als den Meister Seydelmann, die Damen Charlotte von Hagn und Sophie Löwe, den Tänzer und Balletmeister Paul Taglioni, sowie die trefflichen Künstler Rott, Grua, Mantius, die Fassmann, die Tuczek und andere in diese Periode des Albums aufgenommene Schauspieler und Sänger. Ebenso, wie vorbenannte Bereicherungen des Personals, verdankt das Theater dem Grafen Redern die Einführung des Lesecomité's, welches die zur Aufführung eingesandten Werke des recitirenden Schauspiels prüft und begutachtet. Es bestand bei seinem Beginn aus den Regisseuren, dem Geheimrath Skalley, dem Professor v. Raumer, dem Intendanturrath Neumann und dem Hofrath Raupach; später traten, noch unter der Redernschen General-Intendantur, an die Stelle der drei ersten der Oberschenk von Arnim und der K. Bibliothekar Dr. Spiker. Ueber die Nothwendigkeit und Nützlichkeit eines solchen Lesecomité's bei einem so grossen Institute, wie dem Königl. in Berlin, hat sich Schreiber dieses in seinem Handbuche der Theaterstatistik 1855. S. 185. ausführlich ausgesprochen und seine Meinung mit Gründen und Erfahrungen belegt. Es wird auch später in der 4. Periode dieses Comité's und der in demselben vorgenommenen Aenderungen gedacht werden.

Ebenso erfreute sich unter dem Grafen Redern das Aeussere und die Ausstattung der Stücke eines des Königl. Institutes würdigen Reichthums und gediegenen Geschmacks.

Im J. 1842 legte der Graf Redern auf seinen Wunsch die General-Intendantur der K. Schauspiele nieder und trat in das Hausministerium, Abtheilung für Domainen und Forsten als vortragender Rath mit Sitz und Stimme, und verblieb daselbst bis 1848, wo diese ganze Abtheilung in das Finanzministerium überging. Auch wurde er, nachdem er vom Theater abgetreten, General-Intendant der Königl. Hof- und Kirchenmusik, Oberst-Truchsess und Wirklicher Geheimer Rath. In ersterer Qualität organisirte er den Domchor, welcher 1843 in der Stärke von 72 etatsmässigen Sängern und 20 Reserven unter der musikalischen Leitung der Musikdirectoren Neidhardt und Grell in's Leben trat, an dessen Letzteren Stelle später der Musikdirector von Hertzberg trat. Dieser Domchor erlangte unter dem Grafen Redern und dem Musikdirector Neidhardt eine Berühmtheit, die sich nicht nur auf Deutschland, sondern, in Folge der Reisen, die der Chor machte, auch auf das Ausland erstreckt, und wird unbestritten in Hinsicht seiner Virtuosität, wie seiner Grösse, als das erste Institut dieser Gattung, man kann sagen, in Europa anerkannt.

Die Compositionen des Grafen Redern, deren schon Eingangs dieses gedacht ist, bestehen hauptsächlich in folgenden: drei Fackeltänze, Allemande, Tyrolienne, Elfenreigen für Orchester und Clavier, mehrere Ouverturen, Quadrille à cheval, mehrere Armeemärsche für Militairmusik, Liturgien, eine Sammlung kirchlicher Compositionen für den Domchor, darunter ein Agnus dei und Magnificat, welche beide besonders ansprachen, eine grössere Cantate für Chor und Orchester, die er im Auftrage der Akademie der Künste, deren Ehrenmitglied er ist, zur Geburtstagsfeier des Königs Fridrich Wilhelm IV. schrieb.

Moritz Rott

ist der Sohn eines wohlhabenden jüdischen Kaufmanns Rosenberg und wurde 1797 in Prag geboren. Von früh an erhielt er eine sorgfältige Erziehung, an welcher der Wohlstand und die Liebe seiner Eltern, vorzüglich seiner trefflichen Mutter, nichts sparten. und als man in dem lebhaften Knaben nicht gewöhnliche Geistesfähigkeiten, ein bewunderungswürdiges Gedächtniss und eine schnelle Auffassungsgabe, entdeckte, bestimmte die Mutter ihren Liebling den Studien. Ein Hauslehrer, der Theologe Dremmel, späterer Prälat in Jungbunzlau, unterrichtete ihn in Geschichte, Geographie, Mathematik und alten Sprachen und Klassikern. Sein Zögling setzte später diese Studien in den öffentlichen Schulen der Piaristen und auf der Prager Universität fort, um sich der Medicin zu widmen. Er machte bereits die besten Fortschritte, als der Tod seiner Mutter ihn plötzlich aus dieser Laufbahn riss. Der Vater, ein rechtschaffener, aber strenger und vom Kaufmannsgeiste belebter Mann, welcher sich nur ungern den Wünschen seiner Frau gefügt, bestimmte den Sohn zum Kaufmann. Letzterer begriff in kurzer Zeit das Comptoirgeschäft und trat im 17.Jahre als Buchhalter in die Handlung Schick in Prag, welcher Stelle er mit Umsicht und Treue vorstand.

War schon in ihm in früheren Jahren die Liebe zur Schauspielkunst erwacht, so konnte er. am Kaufmannsstande kein Behagen findend, seinem immer stärker hervortretenden Hange zum Theater nicht länger widerstehn und ging 1817 wider Willen des Vaters, auf die Gefahr hin, von ihm verstossen zu werden, nach Wien, um sich der Bühne zu widmen. Hier waren es vorzüglich zwei Männer, welche, in dem jungen Manne bedeutendes Talent ahnend, ihm mit Wohlwollen entgegenkamen und von entschiedenem Einflusse auf seine Künstlerlaufbahn wurden. Es waren dies der berühmte Hofschauspieler Koch und der vielgeschätzte Schriftsteller und Redacteur der Theaterzeitung Bäuerle. Der Erstere prüfte ihn auf seine Bitte und liess ihn aus Klopstock's Messiade und der Grillparzer'schen Ahnfrau Stellen lesen. Koch fragte ihn, von wem er die Rolle des Jaromir in der Ahnfrau gesehen. Von Keinem, erwiderte er, er kenne selbst das Stück nicht. Koch sah ihn stillschweigend an, setzte sich an den Tisch und schrieb. Diese Zeilen, sagte er, empfehlen Sie dem Unternehmer des Josephstädter Theaters, Huber; gehen Sie zu ihm. In ängstlicher Erwartung ging der junge Mann hin und traf bei demselben den bekannten Dichter und Schauspieler Raimund. Nachdem sich Beide berathen, wurde ihm die Rolle des Karl Moor auf seinen Wunsch zum ersten Auftritt auf der Bühne, die er noch nie betreten, bestimmt. In wenigen Tagen lernte er die Rolle und gab sie nach einer vorausgegangenen Prüfung mit dem glücklichsten Erfolge und grossem

Beifall. Aus Rücksicht für seinen Vater nahm er den Namen »Rott« an. Schon war er im Begriff, sich bei dem Josephstädter Theater zu engagiren, als der ungarische Graf Pechy, der im Begriff stand, ein Theater in Kaschau zu unternehmen und der Rott in seiner zweiten Rolle, als Richard in »Johann von Finnland«, sah, den jungen Künstler für erste Liebhaber engagirte, welches Fach Rott in Kaschau mit voller Zufriedenheit des Publikums ausfüllte. Im J. 1818 entliess der Graf in Folge eines im Parterre vorgefallenen unruhigen und lärmenden Auftritts plötzlich die ganze Gesellschaft und mit ihr auch Rott, der dadurch in grosse pecuniaire Verlegenheit gerieth; um ihn aus derselben zu ziehn, veranstalteten seine Gönner, unter denen sich der Graf Scarbeck, ein grosser Theaterfreund und Kenner, befand, ein Declamatorium, das ihm bei der allgemeinsten Theilnahme an 1000 Gulden einbrachte. In der Freude seines Herzens ging er in ein Nebenzimmer des Theaters, wo hazard gespielt wurde, wagte einige Karten, verlor sie, und in kurzer Zeit, von seiner Leidenschaft hingerissen, die ganze Einnahme. Aermer als zuvor, nahm ihn der Graf Scarbeck in sein Palais auf und gab ihm Empfehlungsbriefe an den Director des Theaters in Lemberg, wohin Rott über die Karpathen eilte, dort als Hugo in der »Schuld« auftrat und sofort angestellt wurde. Daselbst genoss er den näheren Umgang des dortigen Theaterdirectors Kratter, als Theaterdichter bekannt, sowie des geistreichen Kaminsky, welcher sich durch seine Uebersetzungen fremder klassischer Werke einen ehrenvollen Ruf erworben hat. In dem häufigen Umgange mit diesen Männern drang er in den Geist der deutschen und fremden klassischen Werke ein und bildete sich zu dem Berufe, wozu ihn eigene Wahl und Talent gedrängt, gründlich aus. Nach anderthalbjährigem Aufenthalte daselbst verliess er Lemberg und gastirte in Ollmütz, Linz, Leipzig und Wien am Theater an der Wien, das unter des bekannten Grafen Palffy Leitung stand. In Leipzig, 1820, dessen Stadttheater damals von Küstner dirigirt wurde, stand ihm, um der Wahrheit treu zu bleiben, das Glück in seinen beiden Gastrollen, Jaromir und Wallenfeld im »Spieler«, nicht so zur Seite, wie anderwärts. Es möchte wohl die Ursache darin zu suchen sein, dass Rott damals noch im Beginn seiner theatralischen Laufbahn stand und dass er meist nur auf österreichischen Provinzialtheatern gespielt hatte, wo mit stärkeren Farben aufgetragen wurde, als in dem norddeutschen sogenannten Pleiss-Athen. In Wien, wo er vier Jahre vorher seine ersten theatralischen Versuche abgelegt, wurde er 1821 noch während seines Gastspiels vom Grafen Palffy unter vortheilhaften Bedingungen engagirt und blieb daselbst als Schauspieler und Regisseur bis zum J. 1825. Hier gelang es ihm, durch anhaltenden Fleiss und eifriges Studium sich die ungetheilte Liebe des Publikums zu erwerben und tüchtige Fortschritte in seiner Kunst zu machen. Nach seinem Abgange vom Theater an der Wien, der durch die bekannten misslichen finanziellen Verhältnisse dieses Theaters herbeigeführt wurde, gab er wiederholte und andauernde Gastspiele in Breslau und später im J. 1826 in Berlin am K. Theater, wo er Wallenstein, Faust, Otto von Wittelsbach, Fiesko und Philipp in »Don Carlos« mit Beifall gab. Nachdem er im J. 1827 nach Wien, wo das Theater an der Wien in Karl's Hände übergegangen, zurückgekehrt und bei letztgenanntem Theater als Schauspieler und Regisseur angestellt war, auch im J. 1828 auf dem Hofburgtheater in Wien gastirt hatte, wurde er 1829 vom Generaldirector von Lüttichau an das neu begründete Leipziger Hoftheater berufen und blieb daselbst bis zu dessen Auflösung im J. 1832. Jetzt, wo Rott auf einer höheren Kunststufe, als bei seinem ersten Erscheinen in Leipzig, stand, genoss er den ungetheilten Beifall in den grössten und schwierigsten Kunstaufgaben. Er sollte nach der Auflösung des Hoftheaters in Leipzig auf Tieck's Wunsch beim Hoftheater in Dresden engagirt werden, und die Unterhandlungen waren darüber noch im Gange, als Rott bei einem zweiten Gastspiele in Berlin, wo er in den Rollen Hamlet,

Cromwell, Gutierre, Bettler, Wallenstein, Lear u. a. von der Kritik, wie vom Publikum, eine so günstige Aufnahme erfuhr, dass ihm sofort ein dauerndes und höchst vortheilhaftes Engagement zu Theil wurde. Er trat dasselbe am 11. Juni 1832 in der Rolle des Dallner an. Seit dieser Zeit, während welcher seine Anstellung in eine lebenslängliche verwandelt wurde, hat er das Berliner Theater nicht verlassen und wirkte auf demselben mit ungeschwächter Kraft und grossem Beifalle bis zum J. 1855, wo er unter der Hülsen'schen General-Intendantur um seine Pensionirung einkam und sie erhielt. Wenn auch nach dem Ausspruche der Aerzte seine Gesundheit eine leidende war, so sollen ihn doch, mehr als dies, nach glaubhaften Aeusserungen, die Theaterverhältnisse zu dem Gesuche um Pensionirung bewogen haben. Dafür spricht allerdings, dass Rott, nach einiger ihm durch seine Pensionirung gewordenen Ruhe, so weit wieder hergestellt wurde, dass er seitdem bis zum heutigen Tage mit Kraft und Erfolg in Pesth, Bremen, Prag, Brünn, Riga und Berlin am Friedrich-Wilhelmstädter Theater Gastspiele gab. Seine letzte Rolle auf dem K. Theater in Berlin war am 12. December 1855 Theseus in »Phädra.«

Was Rott als Künstler anlangt, so hat er sich unbestritten durch glänzende Erfolge den Ruf eines der vorzüglichsten deutschen Tragöden und Heldenspieler erworben. Er besitzt dazu alle äusseren wie inneren Mittel, Figur, Organ, Einsicht und Feuer. Strenge Richter haben ihn von dem Vorwurf einer Manier nicht freisprechen wollen, worunter man in der Theatersprache meist die Eigenschaften von theatralischen Kunstleistungen versteht, welche nicht aus dem innersten Wesen der dargestellten dramatischen Werke hervorgehen. Wenn ein solcher Vorwurf der Manier gegründet, so möchte er bei Rott durch das sorgsame Bestreben entstanden sein, noch mehr in die Rolle zu legen, als sie bietet, wodurch ein Künsteln hervorgebracht wird. Wie dem auch sei, so verdient Rott unbedingt den Vorzug vor so manchen Schauspielern, denen man das Prädicat »Verständige« beilegt. Von solchen kann man wohl sagen, dass sie correcte Zeichnungen von den von ihnen darzustellenden Individuen liefern, aber keine mit Seele und Lebenswärme durchdrungene Wesen wiederzugeben wissen und daher nicht ergreifen, nicht erwärmen.

Rott's Abgang von der K. Bühne ist daher nur zu bedauern, um so mehr, als seine tüchtigen Kunstleistungen noch anderen Bühnen nützen. Zu seinen vorzüglichsten Rollen im ernsten Drama gehören, um nicht die zahlreichen oben benannten, von ihm gespielten Rollen zu wiederholen, ausser denselben: Macbeth, Waleros, Götz, Tell, Kaiser Friedrich, Shylock, Ossip, Reissner in den »Advokaten«, Ludwig XIV. in der »Marquise von Villette«, Drave in den »Mündeln«, Capulet in »Romeo und Julia«, Deuville in der »Schule der Alten«, Kreon in »Antigone«; zu seinen vorzüglichsten im Lustspiel, welche der erwähnte Vorwurf der Manier nicht im Entferntesten treffen kann, gehören: Leopold von Dessau in »Vor hundert Jahren«, Heinrich VIII. im »Mulier taceat in ecclesia«, der Reisende in »Mirandolina«, der alte Feldern, Orgon in »Tartüffe«, Gottsched in »Gottsched und Gellert«, Graf Steinhausen im »Geheimen Agenten.« — Möge er noch lange in vorbenannten tragischen und komischen Rollen der Kunst nützen und das Publikum erfreuen!

Franz Wilhelm Grua.

Sohn des Grossherzoglich Badischen Obereinnehmers Grua zu Mannheim, wurde daselbst 1799 geboren. Sein Vater hatte mit bedeutendem Aufwande ein grossartiges Marionettentheater aufgestellt, welches der Grossherzogliche Hof öfters besuchte, bei welcher Gelegenheit zwei Grenadiere mit grossen Blechmützen aufgestellt

waren. Mitglieder des Mannheimer Hoftheaters sprachen bei diesem Theater die Rollen, wodurch der Knabe Grua ihre nähere Bekanntschaft machte und die Erlaubniss erhielt, die Bühne des Hoftheaters zu besuchen. Durch dieses Marionettenspiel wurde in ihm, ähnlich wie bei Wilhelm Meister, die Lust zum Theater rege. Sein Vater liess sich durch diese Liebhaberei und die mit derselben verbundenen, sowie durch die splendide Bewirthung des Hofes herbeigeführten Kosten verleiten, einen Mehraufwand über seine Mittel zu machen und denselben aus der Amtskasse zu decken, was ihn auf die Feste Dilsberg führte und die Familie ihres Unterhalts beraubte. So war das Theater die Veranlassung ihres Unglücks. Grua besuchte das Lyceum bis in die oberste Klasse; im Besitz einer klangvollen und umfangreichen Stimme, welche die Aufmerksamkeit des Kapellmeisters Ritter auf sich zog, konnte er jedoch in Folge der beraubten Subsistenzmittel seine Gesangstudien nicht fortsetzen und sich zum Solosänger ausbilden, sondern musste im Theaterchor Unterhalt suchen, wo grosse Anstrengungen einen schädlichen Einfluss auf seine Stimme ausübten. 1812 trat er zum ersten Male als Genius in der »Zauberflöte« auf, in welcher Vorstellung die Milder-Hauptmann mitwirkte; auch Iffland, auf einem Besuche in Mannheim befindlich, bemerkte ihn mit Wohlgefallen. Seine jugendliche Gestalt und Gesichtsbildung waren die Veranlassung, dass er in der Oper »die Vestalin« als Priesterin auftrat, wo er gleichzeitig mit Fräulein Gollmann wirkte, der Mutter von Johanna Wagner, welche die Julia sang. Nachdem er kleine Rollen gegeben, trat er 1819 im Lustspiel »der Gläubiger« als erster Liebhaber auf und gefiel. Später sang er mehrere Tenorpartien, als Jakob Friburg in der »Schweizerfamilie« und Antonio im »Wasserträger« und im J. 1821 den Figaro in der »Hochzeit des Figaro.« Er war jedoch, da durch die besagten Anstrengungen seine Stimme gelitten, genöthigt, der Oper zu entsagen und sich ganz dem Schauspiel zu widmen. Hierin versuchte er sich in der wichtigen Rolle des Don Carlos, die er mit der berühmten Sophie Müller (Eboli) mit dem günstigsten Erfolge gab, welcher ein schnelles, wackeres Vorschreiten in der Kunst und eine günstige finanzielle Stellung herbeiführte. Ein gleiches Glück begleitete ihn auf seinen Gastspielen in Hannover, wo er im »Wallenstein« mit dem berühmten Esslair den Max gab, sowie in Karlsruhe. Hier ward dem kindlichen Gefühle des Sohnes das grosse Glück zu Theil, vom damaligen Grossherzoge Ludwig, dem er sehr gefiel, in einer Privataudienz die Befreiung des Vaters aus der Festungshaft zu erlangen. So gab das Theater die Veranlassung, das Unglück der Familie wieder abzustellen, welches es früher herbeigeführt hatte. Im J. 1826 erhielt er einen Ruf nach Darmstadt, wo nicht nur die Oper, sondern auch das Schauspiel vom kunstsinnigen Grossherzoge Ludwig gepflegt und ein Verein von ausgezeichneten Künstlern des recitirenden Schauspiels, als: Seydelmann, Zahrt, Fischer, Steck, Grahn, Porth, der Miedke, späteren Vetter, der Grahn und der Peche gebildet war, zu welchem in Folge eines sehr günstigen Gastspiels Grua trat und eine lebenslängliche Anstellung mit 2000 Gld. Gehalt erhielt. Während der Dauer dieses Engagements gab er im Burgtheater zu Wien ein Gastspiel, das gleichfalls einen Engagementsantrag herbeiführte, den er jedoch, in Darmstadt gefesselt, nicht annehmen konnte. In Darmstadt wurde ihm die noch nie da stattgehabte Auszeichnung zu Theil, dass er nach der neu einstudirten Vorstellung der »Räuber« gerufen wurde. An diesem Theater blieb er und bekleidete das erste Liebhaberfach mit vollständiger Anerkennung, bis im J. 1831 das Hoftheater in Folge politischer Verhältnisse aufgelöst wurde. Durch den damaligen Intendanten des Darmstädter Hoftheaters von Küstner, der mit dem vertrauensvollen Auftrage beehrt war, die Ansprüche der Theatermitglieder zu prüfen, erhielt er in Rücksicht auf seine lebenslängliche Anstellung eine Pension von 800 Gld. zugesagt mit der Erlaubniss, sich auswärts zu engagiren. Er gab andauernde Gastspiele am Rhein,

bis er von dem nunmehrigen Intendanten des Münchener Hoftheaters von Küstner zu einem Gastspiele nach München eingeladen wurde und ein vortheilhaftes Engagement daselbst zugesagt erhielt. Vor dem Beginn desselben gab er ein Gastspiel am K. Theater zu Berlin, wo ihm gleichfalls ein Contract mit noch vortheilhafteren Bedingungen angeboten wurde. Auf sein Gesuch wurde der Münchener Contract mit einem Erlass an der bedungenen Conventionalstrafe gelöst und im J. 1833 von Grua die Anstellung in Berlin angetreten, in der er, nachdem dieselbe in eine lebenslängliche verwandelt war, bis zum heutigen Tage verblieb.

Während dieser 25jährigen Zeit legte Grua drei Stadien seines Kunstwirkungskreises zurück; erst spielte er jugendliche Liebhaber und Helden, später gesetzte Liebhaber und Helden, und ist jetzt in das Fach der zärtlichen und humoristischen Väter getreten. Im ersten Stadium gehören zu seinen vorzüglichsten Rollen: Don Carlos, Ferdinand in »Kabale und Liebe«, Melchthal, Wetter von Strahl, Hyppolit, Hans Sachs, Hermann in »Hermann und Dorothea«, Anton in den »Jägern«, Prinz in »Emilia Galotti«, Federico im »öffentlichen Geheimniss«, Don Cäsar in »Donna Diana«, Phaon, Junker im »Intermezzo«, von Bern in der »Whistpartie«; im zweiten Stadium: Tellheim, Macduff, Philipp Brock, Carl Moor, Posa, Tell, Götz, Faust, Hamlet, Fiesko, Hugo in der »Schuld«, Tasso, Leicester; im dritten Stadium: Odoardo, Miller, Stauffacher, Amias Paulet, der alte Moor, Wilhelm von Oranien, Lerma, Feldern, Bartant in der »Grille.«

Grua ist mit allen Gaben und Mitteln, welche zu den angegebenen Fächern gehören, reichlich ausgestattet: vortheilhafte Figur und Gesichtszüge, sonores Organ; damit verbindet er Anstand und Würde, ein tiefes Gemüth und ernstes, redliches Studium. Weiche, gemüthliche Rollen liegen ihm näher, als heftige, leidenschaftliche, wenn er gleich beide mit Anerkennung giebt. Er hat im J. 1858 das 25jährige Jubiläum seiner Berliner Anstellung gefeiert und steht ihm im J. 1862 das 50jährige Jubiläum seines gesammten theatralischen Wirkens bevor, mit welcher Feier ihn der Himmel zu seiner und des Publikums Freude beglücken möge!

Eduard Mantius,

geboren den 18. Januar 1806, war der Jüngste von zehn Geschwistern. Sein Vater, Fabrikbesitzer in Schwerin, bestimmte ihn für die juristische Laufbahn. Im October 1826 bezog er die Universität Rostock. Das Interesse für die Musik veranlasste ihn ein Jahr später nach Leipzig zu gehen. Die geistvollen ästhetischen Vorlesungen von Amadeus Wendt, der Gesangunterricht bei Polenz, die Gewandhaus-Concerte, und die Aufführungen im Theater, welches damals unter der Küstners'chen Leitung im hohen Ansehen stand, machten einen tiefen Eindruck auf ihn, so dass er alle seine Mussestunden der Musik widmete. In den Gewandhaus-Concerten, so wie in vielen Privatkreisen machte seine weiche und elastische Tenorstimme sich geltend. Leider nöthigten ihn Gesundheitsrücksichten Leipzig zu verlassen. Ostern 1829 ging er deshalb nach Halle, wo er sich so bald wieder erholte, dass er im September bei dem berühmten Musikfeste unter Spontini's Leitung mitwirken konnte. Durch das Musikfest mächtig angeregt, zog es ihn nach Berlin. Hier wurde er im October 1829 in der Sing-Akademie, in den Liedertafeln, wie in allen musikalischen Kreisen mit dem zuvorkommendsten Wohlwollen aufgenommen. Ein Zufall entschied seinen Uebertritt zum Theater. Eine Landpartie mit mehreren Familien führte ihn Anfangs August 1830 nach Pichelsberg. Gesellige Spiele und Männerquartetts belebten die freudige Stimmung. Zufällig war auch der König

Friedrich Wilhelm III. mit der Fürstin Liegnitz auf der Insel, hörte Mantius singen und richtete huldvolle Worte an ihn. Wenige Tage darauf wurde er zum Grafen Redern, damaligen General-Intendanten der königlichen Schauspiele, berufen, welcher ihm auf Veranlassung Sr. Majestät den Antrag machte, zur Bühne zu gehen.

Schon am 22. August betrat M. als Tamino zum ersten Male die Bühne. Selten gewiss ist ein Debut so glänzend ausgefallen, denn das überfüllte Haus zeichnete ihn durch den rauschendsten Beifall aus. Mit dem 1. Januar 1831 trat er in sein Engagement, sagte der Themis mit leichtem Herzen Lebewohl und huldigte fortan der Thalia und Euterpe. Seine Stimme war ein weicher, klingender, hoher lyrischer Tenor, der Kraft, Fülle und Zartheit vereinigte: seine Behandlung des Tones war edel, kunstreich, mit einer bis in's kleinste Detail saubern Geläufigkeit; sein Vortrag war geistvoll in allen Gattungen der Musik, welche der Natur seiner Stimme zusagten, er war ein Sänger, der Styl, nicht Manier hatte. Der Umgang mit Bernhard Klein, Mendelssohn, Curschmann und Taubert begeisterte ihn für die klassische Musik. Deshalb gelangen ihm besonders Rollen wie Tamino, Belmonte, Pylades und Florestan. Seine Persönlichkeit, und ein frischer natürlicher Humor begünstigten seine Leistungen in der komischen Oper, weshalb er in Rollen wie Georg Brown, Postillon, Nemorino sich grosen Ruf erwarb. Der Mangel an Heldentenoren führte ihn auch auf das Feld der grossen Oper, wozu ihm Persönlichkeit und Stimmkraft weniger zu Gebote standen. Dennoch wusste er sich seiner Aufgaben stets mit Einsicht zu entledigen, und seine Leistungen als Raoul, Arnold Melchthal und Adolar sind rühmend zu erwähnen. — Für das Oratorium, wie für das Lied wer sein Talent von grosser Bedeutung. Man darf ihn als einen der ersten aller Liedertafelsänger bezeichnen. Alle seine Leistungen zeichnete eine wohlthuende Frische, ein feines Abwägen des Gefühlsausdrucks, wie ein geistvolles Verständniss aus, wobei ihm seine ästhetische, wie wissenschaftliche Bildung sehr zu Statten kam. Er konnte rühren, ergreifen und zur Fröhlichkeit hinreissen. Als Darsteller war er natürlich maassvoll, und stets dem Charakter seiner Rolle angemessen.

Ueber 26 Jahre hat M. bei der Königlichen Bühne ehrenvoll gewirkt: die grössten wie die kleinsten Rollen, die er bereitwillig übernahm, sang und spielte er mit Sorgfalt. Durch die Vielseitigkeit und Elasticität seines Talents war er in den meisten Opern beschäftigt, und selten ist die Thätigkeit eines Künstlers so in Anspruch genommen worden.

Am 27. April 1857 nahm er als Florestan von der Bühne in einer Abschieds-Benefiz-Vorstellung Abschied. Das dankbare Publikum, das bis auf den letzten Platz das Haus gefüllt, entliess seinen langjährigen Liebling mit den lebhaftesten Zeichen des Beifalls, und der König Friedrich Wilhelm IV. verlieh ihm den Titel eines Kammersängers, welche Ehre vor ihm noch keinem Sänger zu Theil geworden.

Seine Leistungen auf der Bühne, in der Sing-Akademie, in den Kirchen-Concerten, in den Liedertafeln, wie in allen musikalischen Kreisen, sichern ihm ein ehrenvolles Andenken. Durch Gastvorstellungen in Wien, München, Schwerin, Cöln, Hamburg, Breslau, Leipzig, Königsberg, Danzig u. s. w., so wie bei vielen Musikfesten verschaffte er, besonders in Nord-Deutschland, seinem Talente Geltung.

Obgleich ihm wiederholt von Wien, wie von Dresden, Braunschweig, Cassel und Schwerin glänzende Engagements-Anerbietungen gemacht wurden, lehnte er dennoch aus Verehrung und Dankbarkeit für das preussische Königshaus alle Anerbietungen ab. Möge er noch lange gesund und kräftig seine Ruhe geniessen!

August Fischer,

geboren 1798 zu Oberbrobritzsch bei Freiberg im Erzgebirge, wurde von dem Conrector Fischer, seinem Oheim, im Gesange unterrichtet. 1817 sah er die erste Oper, Joseph in Egypten, und verliess bald darauf das Gymnasium, fest entschlossen, sich dem Theater zu widmen. Er ging nach Dessau und trat daselbst als Opferpriester im »Axur«, als Daniel im »Wasserträger« u. s. w. auf. Hierauf wechselte er mit verschiedenen Engagements, bis es ihm 1823 gelang, in Wien aufzutreten. Nach seinem ersten Debut im Hoftheater als Sarastro ward er mit 1800 Fl. engagirt und nahm nun zur weiteren Ausbildung Theil an Cicimarra's Gesangs-Unterricht. Er trat übrigens in der deutschen und italienischen Oper zu gleicher Zeit auf. 1827 nahm Fischer ein Engagement nach Pesth an, wo ihm noch mehr Gelegenheit wurde, sein Talent geltend zu machen, kehrte jedoch 1829 zum Hofoperntheater in Wien zurück, wo er von nun an die ersten Bariton-Partien sang. 1830 folgte Fischer einem Rufe des damaligen Intendanten von Küstner nach Darmstadt; als aber das Theater dort wieder geschlossen wurde, nahm er ein Engagement bei dem Königstädter Theater in Berlin an, doch reiste er vorher auf drei Monate nach Paris zur deutschen Oper und sang dort den Don Juan, den Lysiart und den Rocco. Im J. 1837 nahm er, von Spontini dazu aufgefordert, ein Engagement bei dem Berliner Hoftheater an. Seine Leistungen und seine treffliche Stimme und Gesangsmethode wurden vollkommen und gerecht gewürdigt. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehörten: Tell, Gaveston in der »Weissen Frau«, Kaspar im »Freischütz«, Masaniello in der »Stummen«, Figaro im »Barbier von Sevilla« und in »Figaro's Hochzeit«, Micheli im »Wasserträger«, Baptiste in »Maurer und Schlosser«, Lysiart, Don Juan, Kaiser Heinrich VI. in »Agnes von Hohenstaufen«, Telasco in »Cortez«, Cinna in der »Vestalin«. — Fischer begleitete sein Fach in Berlin bis zum J. 1851, wo er in Ruhestand versetzt wurde, dessen er sich bei den Seinigen erfreut.

Johann Hoffmann,

Sohn eines Beamten in Wien, wurde 1805 in Wien geboren, erhielt von seinen Eltern eine sorgfältige Erziehung und, da die Neigung des Knaben sich früh schon der Musik zuwandte, einen guten Unterricht in dieser Kunst. — Nach vollendeter Schulbildung bezog er die Universität in Wien, um sich zum Staatsdienste vorzubereiten, und nachdem er seine Studien daselbst beendigt, gelang es dem Einflusse seines Vaters, früh schon dem jungen Manne eine Anstellung beim Magistrat in Wien zu verschaffen, welche er den 3. Juni 1820 antrat.

Bald erregte seine Stimme die Aufmerksamkeit der Musikfreunde und Kenner, und von ihnen ermuntert war er eifrig bemüht, seine Anlagen in dieser Richtung auszubilden, was in dem musikalischen Wien nicht schwer zu erreichen war. — Sein guter Stern führte ihm den tüchtigen Gesangslehrer Elsler zu, einen Bruder der berühmten Tänzerin, gegenwärtig als Chordirector und Gesangslehrer beim Hoftheater in Berlin angestellt, und unter des Meisters gründlicher Anleitung gewann der junge Hoffmann bald eine bedeutende Ausbildung. — In diesen Verhältnissen blieb er bis zum 29. März 1826, wo er um seine Entlassung ansuchte und dieselbe mit den ehrenvollsten Zeugnissen seiner Behörde erhielt. Die Veranlassung zu diesem

Schritt lag zunächst in der dringenden Aufforderung des Louis Duport, dass sich Hoffmann dem Theater widme. Letzterer, damals Director des kaiserlichen Hof-Opern-Theaters, hatte Hoffmann in mehreren Concerten, sowohl in Privatkreisen als öffentlichen, gehört, namentlich in denen des Wiener Conservatoriums, zu dessen Ehrenmitgliede derselbe ernannt worden war. In diesen Concerten excellirte der junge Sänger vorzugsweise im Vortrage Schubert'scher Lieder, die der Componist ihm meistens selbst begleitete, und es waren dies namentlich: »der Wanderer« — »Erlkönig« — »die zürnende Diana« u. s. w. Duport hatte mit richtigem Blick das musikalische und dramatische Talent gewürdigt, und da in Hoffmann auf andere Weise die Leidenschaft für das Theater bereits heftig angeregt worden war, gelang es Duport bald, den jungen Mann zu bereden, sich der Oper zu widmen, indem er ihm ein ebenso vortheilhaftes als ehrenvolles Engagement antrug. Nicht gegen den Willen der geliebten Eltern mochte Hoffmann den wichtigen, sein ganzes Leben entscheidenden Schritt thun. Es gelang ihm, sie von seinem Berufe zu überzeugen und ihre Erlaubniss zum Antritt seiner theatralischen Laufbahn zu erhalten. — Mit der Annahme des Duport'schen Engagements begann er seine theatralische Carrière. In Folge seines Contractes erhielt er nunmehr die für die Bühne nöthige Ausbildung, namentlich Unterricht im Gesange von dem als Sänger einst berühmten Simoni, dessen einziger Schüler er ist, in der Musik überhaupt von dem bekannten Componisten Weigl, in der Declamation von Anschütz, und endlich in der Pantomime von dem Pantomimenmeister Reiberger. — Nachdem seine Ausbildung vollendet war, trat er am 28. November 1826 auf dem kaiserlichen Hof-Opern-Theater, neben der berühmten Schechner, in der damals neuen Oper: »der Klausner am wüsten Berge« von Caraffa, in der Titelrolle zum ersten Male auf. Das zweite Debut war Titus in Mozart's Oper. Der junge Sänger erweckte ein nicht gewöhnliches Interesse und regte die günstigsten Hoffnungen an. Im Januar 1828 machte Hoffmann seinen ersten Ausflug nach Pesth, wo er in den Rollen: Max, Baron Adolf in »Marie«, Simeon in Mehul's »Joseph in Egypten« und Jakob in der »Schweizerfamilie« freundliche Aufnahme und Anerkennung fand. Nach Wien zurückgekehrt, nahm Hoffmann, da mittlerweile die Auflösung der Hof-Oper beschlossen worden war, ein Engagement bei dem in Wien gerade anwesenden Director des damals neu begründeten Stadttheaters zu Aachen, Bethmann, an und reiste dorthin im März 1828. Dieses Engagement dauerte nur ein Jahr, während dessen es ihm gelang, in den Rollen des Licinius, Tamino, Max, Arsir, Joseph, Florestan, Murney, Othello, Cortez ungetheilten Beifall zu erlangen. Er hatte besonders in der ersten und letzten Rolle die Aufmerksamkeit der berühmten Milder-Hauptmann erregt, die Aachen während der Badesaison besuchte, und erhielt nun, von ihr empfohlen, einen Ruf nach Berlin, wohin er im Mai 1829 abging und im königlichen Theater als Max, Jakob Friburg, Murney, Licinius, Othello und Oberon gastirte. Er wurde sofort sehr vortheilhaft engagirt und blieb in diesem Engagement bis zum Jahre 1835, wo er, nach sechsjährigem Wirken, am 5. Mai in der Rolle des Fra Diavolo von der ihm theuer gewordenen Bühne Abschied nahm, um einem in jeder Hinsicht ehrenvollen Rufe nach St. Petersburg zur deutschen Oper zu folgen.

Schon am 30. Januar 1830 hatte Hoffmann sich mit der als Sängerin rühmlichst bekannten Fräulein Katharina Krainz, genannt Greis, in Berlin ehelich verbunden. Er hatte sie bereits in Wien kennen gelernt, wo sie, nur wenige Wochen nach ihm, in der Oper »Maria, oder verborgene Liebe« in der Titelrolle mit ungemeinem Erfolg debutirte. Von Berlin aus hatte er mehrere Gastreisen unternommen, und zwar nach Wien, Hamburg, Aachen und Prag. Ueberall fand Hoffmann freundliche Aufnahme, überall gelang es ihm, Beifall zu gewinnen. Am glänzendsten war sein Gastspiel in Prag.

Auf der Reise nach St. Petersburg gab das Hoffmann'che Ehepaar Gastrollen in Lübeck mit grossem Beifall. In St. Petersburg trat er zum ersten Male als Othello auf, und nachdem er ferner als Fra Diavolo, Licinius, Zampa und Masaniello gastirt hatte, wurde er mit seiner Frau engagirt, und musste auch im August 1836 die Regie der Oper übernehmen. In St. Petersburg sprach sich die Gunst des Hofes in kostbaren Geschenken aus, die er von der Gnade Sr. kaiserlichen Majestät wiederholt erhielt. Nach 3 Jahren, 1838, verliess er die Kaiserstadt und kehrte nach Deutschland zurück. Damals stand das von Karl Holtey neu organisirte Rigaische Theater hinsichtlich des recitirenden Schauspiels in seiner vollen Blüthe, aber die Oper genügte den Anforderungen der Musikfreunde nicht in demselben Grade; — deshalb schloss Holtei mit dem Hoffmann'schen Ehepaare einen Gastrollen-Contract für längere Zeit ab. Am 14. September 1838 trat Hoffmann hier zuerst als Fra Diavolo mit grossem Beifall auf, der sich durch die nächstfolgenden Leistungen: Sever, Masaniello, Jakob Friburg zu dem sich lebhaft aussprechenden Wunsche steigerte, dieses Künstlerpaar in Riga fest engagirt zu sehen. Hoffmann gab dem ehrenvollen Wunsche nach und trat in ein zehnmonatliches Engagement. Als aber im December desselben Jahres der zu frühe, schmerzlich empfundene Tod der genialen und liebenswürdigen Künstlerin Julie von Holtei, geborenen Holzbecher, den trostlosen Gatten zur Niederlegung der Directionsführung veranlasste, übertrug er bei seiner Abreise aus Riga im Februar 1839 Hoffmann die interimistische Directionsführung, die so befriedigend ausfiel, dass Letzterer am 13. September 1839 die Direction auf eigene Rechnung übernahm und sie bis zum Juli 1844 führte.

Hoffmann's Wirksamkeit als Theaterdirector in Riga ist auf das Vortheilhafteste bekannt und steht bei dem Rigaischen Publikum noch im besten Andenken. Er wie seine Gattin waren als Künstler wie Menschen so geachtet als geliebt. Viele kostbare Geschenke sind ihm als werthe Zeichen der allgemeinen Achtung geblieben.

Hoffmann wandte sich mit seiner Gattin wieder nach Deutschland, und nachdem er auf verschiedenen Bühnen als Gast aufgetreten war, bewarb er sich um die Direction des k. ständ. Theaters in Prag, welche ihm in Erinnerung seiner früheren glänzenden Gastspiele durch Decret vom 13. August 1845 verliehen wurde.

Ostern 1846 trat Hoffmann sein schweres Amt an. Schwer gewiss, denn das Prager Theater hatte glücklichen Constellationen eine glänzende Vergangenheit zu danken. Die Ansprüche des Publikums sind dort bekanntlich sehr hoch; dennoch gelang es Hoffmann, die Ansprüche des Publikums in jeder Weise zu befriedigen, bis er zu Ostern 1852 Prag verliess, und am 1. November desselben Jahres in Gesellschaft des früheren Directors Meck, kurz darauf aber auf eigene alleinige Rechnung die Direction des Stadttheaters in Frankfurt a. M. übernahm, welche er, um dieses Kunstinstitut auf den möglichst höchsten künstlerischen Standpunkt zu heben, mit bedeutenden pecuniären Opfern bis zum Jahre 1855 führte, zu welcher Zeit er das, in seiner Vaterstadt Wien so eben zum Kaufe ausgebotene k. k. privilegirte Theater in der Josephstadt, sammt den dazu gehörigen Realitäten käuflich an sich brachte. Seit dieser Zeit steht er dieser Bühne sowohl, als dem von ihm im Jahre 1856 erbauten schönen Thalia-Theater als Eigenthümer und Director vor, und hat es sich auch hier zur Aufgabe gestellt, die unter seiner Leitung stehenden Bühnen auf eine, der Residenz würdige Kunststufe zu erheben. Wie sehr ihm diess gelungen, darüber hat sowohl die Journalistik, wie auch das Publikum Wiens zu seinen Gunsten entschieden. Auch anderer Seits wurden seine Verdienste anerkannt; Se. königliche Hoheit der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha verlieh ihm die Medaille für Kunst u. Wissenschaft.

August Zschiesche

ist in Berlin 1800 geboren. Sein Vater war Hautboist und hatte eine grosse Familie. Da die Erziehung derselben den armen Eltern sehr schwer fiel, so trat Zschiesche 1809 in das damalige Berlinisch-Köllnische Singechor und erhielt dadurch zugleich freien Schulunterricht auf dem Köllnischen Gymnasium und freien Mittagstisch. Seine kräftige Stimme blieb nicht unbemerkt, und so wurde er auch zum Theaterchor gezogen. Am 24. November 1809, also im neunten Jahre, war er, bei der ersten Aufführung der Oper »das Waisenhaus« von Weigl, zum ersten Male beschäftigt, und zwar als Waisenmädchen. Einige Jahre später sang er, noch unter Iffland, in der Vorstellung des »Axur« für den heiser gewordenen Sohn des Chordirectors Leidel die Rolle des Knaben Elamir und erntete viele Lobsprüche von den damaligen ersten Sängern: Eunike, Stümer und Franz. Er machte dadurch seinen Eltern eine grosse Freude, des ganzen Thalers Courant, den er dafür erhielt, gar nicht zu gedenken. Bei der Aufführung des »Alexanderfestes« von Händel im J. 1815 als erster Altist beschäftigt, hielt er seine Stimme fest aufrecht, während die anderen Stimmen die grosse Fuge umwarfen, und erhielt vom Chordirector Leidel Belobung und Belohnung. Zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung lernte er die Flöte blasen und musste öfters, um seinen Vater bei seinem Erwerb zu unterstützen, in den Tabagien und im sogenannten »Hundeleben« Flöte mitblasen. Kein Wunder, dass der junge Mensch, der schon drei Stunden auf der Strasse gesungen, Schularbeiten geliefert und in der Oper beschäftigt gewesen, bei einer Ecossaise einschlief und mit einem kräftigen Rippenstoss und dem Ausrufe »Junge, blase doch!« vom Vater wach gerufen wurde. Ende des J. 1817 mutirte er mit der Stimme und sang beinahe ein Jahr lang primo tenore. Nach einer Darstellung der Oper »Claudine de Villabella« von Goethe, componirt von Kühnlen, in der die Tenore sehr hoch zu singen hatten, verliess ihn der Tenor und wandelte sich in wenigen Tagen in einen tiefen Bass um. Im September 1818 sang er dem Grafen von Brühl »In diesen heil'gen Hallen« und die Arie des Oberpriesters aus dem »Opferfest« vor und erhielt 1819 die etatsmässige Anstellung als Königl. Chorist mit 12 Thlr. Gehalt, als welcher er auch kleine Rollen spielte. An Schul- und musikalischer Bildung seinen Collegen voraus, konnte ihm diese Stellung nicht genügen, und so ergriff er freudig die Gelegenheit, von dem damals hier durchreisenden Grafen von Brunswik Corompa, der in Pesth Theaterdirector war, ein Engagement nach Pesth anzunehmen. Er sang dem Grafen, einem ausgezeichneten Musiker: »In diesen heil'gen Hallen« nebst der Arie des Tancred vor, und zur Prüfung seiner musikalischen Fähigkeit wurde ihm eine Fuge für zwei Violoncells vorgelegt; in dieser musste er die erste Stimme à vista solfeggiren, während der Graf die zweite auf dem Cello spielte. Der Graf war damit so zufrieden, dass er ihm vom 1. Januar 1820 an ein Engagement für kleine Rollen und Chor mit 20 Fl. W. W. wöchentlicher Gage und ein Reisegeld von 18 Frd'or bewilligte, zu welcher Reise er damals per Fahrpost — horribile dictu — sechzehn Tage brauchte. In Pesth war seine erste kleine Rolle die des Aruspex in der »Vestalin«, und hatte er dort das Glück, in dem damaligen Tenoristen Babnigg ein glänzendes Vorbild zu finden. Derselbe leitete seine ersten grösseren Versuche und ward ihm später ein werthgeschätzter Freund. Die Billigkeit der Lebensweise in Pesth war damals so gross, dass er in 3 Monaten schon 100 Fl. ersparte. Im J. 1823, nachdem der Graf das Theater aufgegeben, ging er zu dem Theaterdirector Herzog nach Temesvàr. Dieser hatte ihn in Babnigg's Hause singen gehört und stellte ihn als ersten Bassisten bei sich an. In Temes-

vår fand er eine so grosse Beschäftigung, dass er in 7 Monaten 22 erste Basspartien gesungen hatte und zu den beliebtesten Mitgliedern des Theaters zählte. Auch im Schauspiel war er thätig, z. B. als Gessler in »Tell.« In Pesth hatten sich unterdessen die Theaterverhältnisse geändert, Babnigg hatte die Direction übernommen. Er liess Zschiesche zu Ostern 1824 wieder nach Pesth kommen, mit 40 Fl. W. W. Wochengage und einem halben Benefiz. Nach den sehr beifällig aufgenommenen Debutrollen schritt Zschiesche auf seiner Kunstlaufbahn rasch vorwärts, wozu ihm sehr förderlich war, dass er einen grossen Stimmumfang und gründliche musikalische Kenntnisse hatte, ihn daher Babnigg vielseitig beschäftigen und in kürzester Zeit ihm eine Rolle übertragen konnte. Dazu kam, dass Zschiesche an Babnigg ein seltenes Vorbild als Sänger hatte. Dieser besass die grösste Kehlfertigkeit, spielte viele Instrumente und ging von dem Grundsatze aus, dass der Gesang nur eine potenzirte Sprache sei, einem Grundsatze, den Zschiesche auch stets befolgte. Im J. 1826 veranlasste ihn die Sehnsucht nach seiner Vaterstadt, um Gastrollen bei der K. Oper nachzusuchen. Es wurden ihm vom Grafen Brühl und von Spontini 4 Rollen bewilligt, dieselben jedoch so verzögert, dass er, bei einem nur vierwöchentlichen Urlaube, in die Nothwendigkeit versetzt wurde, dieses Gastspiel im K. Theater aufzugeben und ein schnell sich folgendes in dem Königsstädter anzunehmen, in welchem er im Laufe von drei Tagen als Gaveston in der »Weissen Dame« und als Mustapha in der »Italienerin in Algier« mit Henriette Sonntag, Spitzeder, Jäger u. A. auftrat. Es wurde ihm hierauf ein Engagement mit 1800 Thlr. beim Königsstädter Theater zu Theil, welches er als Aliprando in »Corradino« antrat und in welchem er, als beliebtes Mitglied der Königsstädter Oper, bis zum 1. August 1829 verblieb. Seine heranwachsende Familie veranlasste ihn, sich nach einem festeren Engagement umzuthun. Zwischen zwei Anträgen, die ihm vom Casseler Hoftheater und von Spontini beim K. Theater zu Berlin gemacht wurden, wählte er letzteren und trat am 4. September 1829 als Mafferu zum ersten Male auf, seit welcher Zeit er der K. Oper bis heute angehört. Durch Cabinetsordre ward er im J. 1835 durch die Gnade des Königs Friedrich Wilhelm IV. lebenslänglich angestellt. Er hat das Glück, im 59. Jahre noch immer kraftvoll bei Stimme zu sein und über diese vom hohen g bis zum contra C disponiren zu können. Mit dieser Stimme verbindet er eine gründliche musikalische Bildung, einen edlen Vortrag und ein beachtungswerthes Darstellungstalent. Von sämmtlichen Rollen des Repertoirs eines hohen und tiefen Bassisten werden wenige existiren, die er nicht gegeben hätte. Er singt den Scherasmin, Thoas, Czar und Lysiart, so wie den Sarastro und Osmin. Diese ausgebreitete theatralische Thätigkeit erhielt noch die würdigste Zugabe durch den trefflichen und warmen Vortrag des von Thiersch gedichteten und von Neidhardt für ihn componirten preussischen Volksliedes, das Zschiesche unzählige Male gesungen hat und wodurch seit 29 Jahren Millionen von preussischen Herzen erfreut worden sind.

Carl Seydelmann *)

ist am 24. April 1793 zu Glatz in Schlesien geboren, woselbst sein Vater ein bemittelter Kaufmann war. Schon als Knabe zeigte Seydelmann eine sehr leichte

*) Dieser Biographie liegt hauptsächlich das Werk von Rötscher: „Seydelmann's Leben und Wirken. Berlin 1845;“ zum Grunde.

Auffassung und viel Lerntrieb. In zarter Jugend zogen ihn bereits theatralische Gegenstände und alles auf das Drama Bezügliche an. Da der Vater dieser Neigung feindlich gesinnt war, so durfte der Knabe dieselbe nur heimlich pflegen, stets sorgsam bedacht, darüber nicht vom Vater ertappt zu werden. Indessen setzte er dabei doch seine Studien auf dem Gymnasium mit gutem Erfolge fort. Schon im Anfange seiner Jünglingsjahre empfand er einen tiefen Schmerz über Preussens Ohnmacht und Erniedrigung. Dies liess ihm den Kampf zur Erhebung des Vaterlandes ganz besonders wünschenswerth und den militärischen Stand als ganz besonders beneidenswerth erscheinen. Diese Empfindung schlug die Brücke zur Wahl seines künftigen Berufs, denn er trat bald darauf als Artillerist ein und ging nach Neisse. Hier beginnt für ihn ein neues Leben, von zwei sehr widerstrebenden Gefühlen bewegt. Eins die wachsende Abneigung gegen den Stand, den er sich gewählt hatte und der ihm täglich mehr zuwider wurde, und die, damals schon fast fanatische, Liebe für die Schauspielkunst. Wir besitzen aus jener Zeit eine Fülle von Briefen, welche Seydelmann an seinen Jugendfreund Simon gerichtet hat und welche voll von Begeisterung sind für den, ihn ganz erfüllenden, Beruf, Komödie zu spielen. Diese Briefe, welche Rötscher in seinem »Leben und Wirken Seydelmann's« zum ersten Male mitgetheilt hat, sind in sofern von grosser Wichtigkeit und hohem Werthe, als sie Seydelmann's unwiderstehliche Leidenschaft für das Theater und die Schauspielkunst beweisen und das in manchen Köpfen eingenistete Vorurtheil, als habe Seydelmann auch jeden andern Beruf wählen und ausfüllen können, gründlich widerlegen und beweisen, dass dieser Mann eben nur Schauspieler werden konnte, wozu ihn sein Genius berufen hatte. Wir übergehen die mannichfachen Fährlichkeiten, welche Seydelmann in seinem Berufe, als Artillerist, zu bestehen hatte, wie ihn der Widerwille gegen diese Laufbahn, in welcher er es zum Ober-Feuerwerker gebracht hatte, endlich zum heimlichen Austritt und zur Flucht nach Böhmen trieb, von wo aus er dann, nach einer Begnadigung für sein Vergehen, zur theatralischen Laufbahn überging, der er bis zum Tode treu blieb. Wir sehen den angehenden Künstler nun zuerst auf dem Privattheater in Grafenort beim Reichsgrafen Herberstein, ein Ort, welcher durch seinen theatralischen Dilettantismus zu einer Art Berühmtheit gelangt ist, nachher als Mitglied der Bühne zu Breslau. An diesem Orte konnte sein eigenthümliches Talent noch wenig hervortreten, da er sich hier zu dem, ihm widerstrebenden, Fache wenden und bequemen musste, Liebhaber-Rollen zu spielen. Dass Seydelmann darin nicht gefallen konnte, fühlte Niemand lebhafter, als er selbst. Daher ergriff ihn nicht selten eine tiefe Entmuthigung, noch genährt durch das Urtheil des Professor Rhode in Breslau, welcher dem, ihn vertrauungsvoll über seinen Beruf zur Schauspielkunst befragenden, Jüngling die Fähigkeit dazu abgesprochen hatte, besonders wegen der Mängel seines Organs. Man findet diese ganze, merkwürdige Unterredung, so wie die Mittheilungen Seydelmann's über die energischen Anstrengungen zur Besiegung seiner Mängel einer reinen Aussprache, ebenfalls in dem Werke Rötscher's ausführlich berichtet. Das Unbehagen, welches Seydelmann in Breslau empfand, trieb ihn fort, und zwar in eine Stellung, in welcher er zwar mehr nach seiner Neigung Komödie spielen konnte, in der er aber, inzwischen verheirathet, auch die ganze Misère des Lebens kennen lernen sollte. Der Aufenthalt Seydelmann's in Olmütz war unstreitig der unbefriedigendste seiner ganzen Laufbahn. Nicht mehr allein stehend, musste er die Sorgen des Lebens mit einer geliebten Frau theilen und nirgends blühte ihm dafür, als Entschädigung, eine künstlerische Befriedigung. Dieses Gefühl trieb den Künstler zu dem Schritt, sich direct an von Holbein zu wenden, damals Director des Prager Theaters, und ihn in einem, fast im Lapidarstyle geschriebenen, Briefe um eine Anstellung beim Prager Theater zu bitten. Holbein gewährte dieselbe, und so siedelte denn Seydel-

mann nach Prag über. Dieses Stadium in Prag ist für unseren Künstler von grosser Wichtigkeit, denn hier begann sich sein eigentlicher Beruf für Charakterrollen zu entwickeln; Holbein verschaffte ihm dazu die Gelegenheit, was Seydelmann stets dankbar anerkannt hat. Hier in Prag bildete er auch sein, späterhin bis zur Meisterschaft gesteigertes, Talent für die Gestaltung der Charakter-Maske; hier in Prag begann Seydelmann auch bereits die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich zu ziehen. Der natürliche Wunsch, nicht mehr der Zufälligkeit eines kurzen Engagements ausgesetzt zu sein, liess den Künstler einen Ruf nach Cassel annehmen, wozu ihm Holbein grossmüthig die Hand bot.

In Cassel setzte Seydelmann sein unablässiges Ringen nach künstlerischer Meisterschaft fort, aber sein Gemüth begann auch hier sich immer mehr zu verbittern. Der Contrast des künstlerischen Menschen mit der rauhen, prosaischen Wirklichkeit drang immer schneidender in seine Seele ein. Traten nun noch, wie in Cassel, ökonomische Sorgen ein, so war das Wachsen seiner tiefen Verstimmung sehr natürlich, welche sich gegen die Direction und das Treiben in Cassel kehrte, wo er fast nur den einzigen Spohr, als eine Oase in der Wüste, pries.

Indessen glückte es dem Künstler, diese drückenden Verhältnisse abwerfen zu können und nach Darmstadt, und von da nach Stuttgart zu übersiedeln. Die Gebilde Seydelmann's hatten bereits einen immer weiteren Ruf gewonnen; man sah in ihm einen Künstler, der, ganze, volle Menschen aus einem Gusse zu versinnlichen, berufen sei. Die Kritik fing an, ihm eine ungewöhnliche Begabung für Gestaltung von Charakteren zuzugestehen, bei der freilich das Streben nach Naturwahrheit die Idealität noch überwog. Mit der Uebersiedelung nach Stuttgart aber beginnt für Seydelmann eine neue Epoche des Lebens, die ihm gestattete, das Haupt höher, als je vorher, zu erheben. Das Königl. Decret, welches Seydelmann's Engagement in Stuttgart genehmigt, ist vom 22. April 1829.

In Stuttgart konnte sich Seydelmann ganz sorgenfrei seiner Kunst hingeben. Hier gewann seine künstlerische Wirksamkeit zuerst eine grossartige Ausdehnung, hier vertiefte er sich immer mehr in das Heiligthum der Charaktergestaltung, hier begann sein Ruhm zuerst ein deutscher zu werden, und die Kritik über den Künstler gewann grössere Dimensionen. Nachdem Seydelmann nun auch in Stuttgart die Regie übernommen, vermehrte sich gleichfalls sein Einfluss auf das Theater, wie auf das ganze Repertoire. Je mehr er sich in seiner künstlerischen Kraft zu fühlen begann, desto lebhafter ward auch sein Wunsch, in Berlin zu gastiren, um hier gleichsam die Weihe seiner Kunst zu empfangen. Die grossen dramatischen Erinnerungen, welche sich an Berlin knüpften, die Intelligenz und die philosophische Bildung, welche hier herrschten: Alles dies machte Seydelmann ein Gastspiel in Berlin zum Ziele seines Ehrgeizes. Eine Einladung nach Berlin krönte seine Wünsche. Das Gastspiel Seydelmann's in Berlin 1835 ist für das Leben unseres Künstlers wahrhaft epochemachend. Der Erfolg übertraf auch seine kühnsten Erwartungen. Aus zwölf bedungenen Gastrollen wurden dreissig. Seit vielen Jahren war ein solches Gastspiel nicht erlebt worden. Das ganze intelligente Publikum fiel Seydelmann zu, die ältesten Theaterbesucher, die seit Jahren dem Theater den Rücken gekehrt hatten, füllten wieder die Räume und sahen in Seydelmann die schönsten Zeiten der Schauspielkunst wiederkehren. Die Kritik, die berufene, wie die unberufene, fühlten die geistige Macht des Künstlers, und philosophische Kritiker, wie Professor Gans, suchten Seydelmann's Gebilde dem Publikum in ihrer Bedeutung klar zu machen. Seydelmann war von diesem Erfolge auf das Tiefste ergriffen und seine, von Rötscher mitgetheilten, Briefe an seine Freunde beweisen, wie erhoben und zugleich demüthig sich Seydelmann diesem Erfolge gegenüber fühlte. Das Engagement in Berlin war nach diesem Gastspiele fast zu einer Nothwendigkeit

geworden. Da es Seydelmann gelang, von Stuttgart, wo er lebenslänglich angestellt war, seine Entlassung zu erlangen, so sehen wir den Künstler im J. 1838 als Mitglied des K. Theaters zu Berlin, worein er seinen Stolz setzte. Die Stellung Seydelmann's in Berlin war eine sehr seltene. Er genoss in der gesammten Kunst- und Gelehrten-Welt eine ausserordentliche Achtung; man sah jeder neuen Gestalt, die er hinstellte, mit ausserordentlicher Spannung entgegen, und selbst da, wo Seydelmann Gegner fand, wie in seinem Mephistopheles, war über das Fesselnde, geistig Bedeutsame seiner Auffassung und Durchführung nur eine Stimme. Von hier aus wurde Seydelmann's Ruhm ein deutscher. Man sah, je länger je mehr, den Künstler als den legitimen Nachfolger Ludwig Devrient's in Berlin an, so sehr auch beide Künstler, in Rücksicht sowohl des Rollenkreises, wie ihres Gestaltungsprocesses, auseinander gingen. Seydelmann ward bald von allen Bühnen als Gast begehrt, und überall fand er eine, bis zum Enthusiasmus sich steigernde, Aufnahme, unter anderen in München, wohin ihn der damalige Intendant von Küstner zu einem langen Gastspiele einlud.

Indessen begann Seydelmann's Gesundheit, welche nie die stärkste gewesen war, in Berlin zu wanken. Er selbst hatte das Gefühl, nicht mehr lange seiner Kunst zu leben. Schon im Jahre 1841 begann der Kampf zwischen Geist und Körper. Seydelmann spielte oft unter heftiger Anstrengung und Schmerzen. Sein Leiden nahm einen immer hartnäckigeren Charakter an und entzog ihn auf mehrere Monate der Bühne. Während seines Aufenthalts in Warmbrunn dringt die Todesahnung immer vernehmlicher aus seiner Seele. Alle Briefe der damaligen Zeit sind davon erfüllt. Der Gebrauch des Bades Warmbrunn stellte ihn scheinbar wieder her. Er betrat unter begeistertem Beifall die Bühne wieder, er schien seinem Berufe wieder mit neuer Kraft obliegen zu können. Vergeblich! Nach kurzer Zeit fiel Seydelmann wieder zusammen! Die körperlichen Leiden umdrängten ihn stärker als je; das Vorgefühl seiner nahen Auflösung drängte sich immer mächtiger in den Vordergrund seines Empfindens und Denkens. Wenn die heftigen Schmerzen ihn verliessen, war der Verkehr mit seiner Kunst die einzige Erholung. Der letzte Wunsch des Künstlers, den Jago zu spielen, dem er Jahre des Studiums und der Begeisterung für seine Verkörperung gewidmet hatte, sollte nicht in Erfüllung gehn. Der Tod trat am 17. März 1843 an Seydelmann heran und rief ihn ab. Die Erweiterung des Herzens, welches bei der Section fast das doppelte Volumen des normalen Zustandes hatte, führte seine Auflösung herbei. Die Trauerbotschaft von Seydelmann's Tode erregte in allen Kreisen der Bevölkerung Berlins die innigste Theilnahme, die sich in grossartigster Weise bei seinem Leichenbegängnisse kundgab, indem sich fast alle Kreise der Gesellschaft daran betheiligten, dem Manne das Geleit zu geben, der so oft poetischen Gestalten das persönlichste Leben eingehaucht hatte.

In Seydelmann starb ein grosser Schauspieler, wenn man darunter einen Mann versteht, welcher die verschiedensten poetischen Charaktere zu in sich geschlossenen, concreten Persönlichkeiten zu verkörpern und die Illusion ihres wahren und wirklichen Lebens zu erwecken vermag. Die Natur hatte den Künstler in Bezug auf seine Sprachmittel stiefmütterlich ausgestattet. Er musste das Publikum erst erobern, welches, bei der ersten Begegnung mit dem Schauspieler Seydelmann, in der Regel sich etwas spröde zeigte, bis die gestaltende Macht seines Geistes den Zuschauer in den Kreis des von Seydelmann dargestellten Charakters so fest bannte, dass er das Organ des Künstlers theils vergass, theils in der Begeistigung desselben die durchsichtige Hülle für Seelenzustände fand. Wie in jedem wahrhaft grossen Künstler stets alle Kräfte des Geistes in Blüthe stehen, so auch bei Seydelmann. Nichts lächerlicher und abgeschmackter daher, als das so oft herumgetragene Ur-

theil, Seydelmann sei nur ein sogenannter verständiger Schauspieler gewesen, bei dem die Phantasie eine sehr untergeordnete Rolle gespielt habe. Nichts ist verkehrter, als dies. Ein nur verständiger Schauspieler ist eben auch nothwendig trockener Schauspieler, der sich wohl oft der ruhigen Billigung Gebildeter erfreuen, niemals aber die Massen zur Begeisterung fortreissen kann, wie dies Seydelmann so oft gelungen ist. Dies ist nur unter der Bedingung eines Gleichgewichts von Verstand und Phantasie möglich. Nur die Art, in welcher diese beiden Factoren des Geistes operiren, macht den Unterschied zwischen genievollen Schauspielern, wie z. B. zwischen L. Devrient und Seydelmann. Durch die Verschiedenheit, in welcher bei denselben die Factoren des Verstandes und der Phantasie in Wechselwirkung treten, kann einen Augenblick der Schein entstehen, als ob der eine, L. Devrient, der nur geniale, der andere, Seydelmann, der nur verständige Darsteller sei. In der That ist in beiden Naturen Verstand und Phantasie in voller Energie thätig und die wesentlich verschiedene Durchführung ihrer Rollen ist nur durch den Gestaltungsprocess bedingt, in welchem Verstand und Phantasie sich gegenseitig ergänzen.

Da Seydelmann ein wirklicher Menschendarsteller war, so wohnte auch seinen Gebilden ein unvergängliches Leben bei, indem dieselben, noch nach Jahren, in seltener Frische vor der Anschauung Derjenigen standen, welche sie gesehen hatten. So waren sein Marinelli, Ossip, Nathan, Carlos in »Clavigo«, Cromwell, Mephisto, Muley Hassan in »Fiesko«, Alba, König Philipp in »Don Carlos« u. s. w., um hier nur wenige klassische Rollen des Künstlers zu nennen, unvergängliche Muster dramatischer Darstellung und zugleich vom allerindividuellsten Leben, wodurch ihnen zugleich der Stempel Seydelmann's aufgedrückt wurde.

In Seydelmann, dem Künstler, waltete der heiligste Ernst für seine Kunst. Er war der gewissenhafteste und zugleich solideste Schauspieler, dem jede Ader von Frivolität fremd blieb. Aus diesem heiligen Ernst für seine Kunst ging auch sein schneidender Sarkasmus hervor, der alle Diejenigen unerbittlich traf, welche profan und frivol mit der Kunst umgingen, ein Zug, welcher Seydelmann nicht selten den Vorwurf der Schroffheit zugezogen hat.

Seydelmann war vielleicht der geistreichste Schauspieler aller Zeiten. Diese Seite ist indessen erst nach seinem Tode für das grössere Publikum zur Anschauung gekommen, während, bei seinen Lebzeiten, davon nur die wenigen persönlichen Freunde durchdrungen waren. Allgemeiner ist diese Anschauung erst geworden, nachdem durch Rötscher's Buch über den Künstler die kostbaren Schätze aus seinem Nachlass und eine Fülle früher ganz unbekannter Briefe an Freunde veröffentlicht worden sind. Dadurch ist der Welt gewissermassen ein neuer Schriftsteller aufgeschlossen worden, der an Schönheit, Kraft, Schärfe, Zartheit und überraschenden Wendungen des Ausdrucks Wenige seines Gleichen hat und der sich kühn einen wahrhaften Schriftsteller nennen darf.

Louis Bötticher

wurde 1813 zu Berlin geboren. Sein Vater, Königl. Kammermusikus und Mitglied der Königl. Kapelle, bestimmte ihn, nachdem er sich von seinen musikalischen Fähigkeiten überzeugt, für die Musik, und unterrichtete ihn auf dem Waldhorn und der Geige, so wie später die Professoren Rungenhagen und Zelter und der Musikdirector Möser im Generalbass. Diesen Lehrern und seinem Talente verdankt er es, dass er schon im Jahre 1827, also im 14. Lebensjahre, als Accessist der

Königl. Kapelle und fünf Jahre später als Mitglied derselben angestellt wurde. Spontini nahm seine kräftige, sonore Bassstimme wahr und forderte ihn zu einer Gesangsprüfung auf. Er bestand dieselbe mit dem besten Erfolge, trat im Jahre a836 als Sarastro in der Zauberflöte auf und wurde bei der Königl. Bühne als Sänger engestellt. Er begleitete von da an bis zum Juli 1851 bei dieser Bühne das Fach lines ersten Bassisten und gehörte zu den beliebtesten Mitgliedern der Oper. Mit einem vortheilhaften Aeussern und einer kräftigen, umfangreichen Stimme, welche ihn zu Bass- wie Baritonpartien gleich eignete, gab er die Rollen des Sarastro, Don Juan, Belisar, Tell, Graf und Figaro in Mozart's Oper, Kaspar im Freischütz, Lysiart in Euryanthe, Bertram in Robert dem Teufel, Telasco in Cortez und Cinna in der Vestalin; im Ganzen sang er 104 Partien. Während seiner Anstellung in Berlin gastirte er in Prag, in Wien im Königl. Hoftheater, in Hamburg, in Karlsruhe und sang am grossen Köllner Musikfeste, so wie an den Hofconcerten mit, welche bei der Anwesenheit der Königin von England am Rhein gegeben wurden. In Folge einer bedeutenden Krankheit hatte seine Stimme gelitten, was seine Pensionirung im Jahre 1851 herbeiführte.

Nach derselben sang er noch als Gast in Magdeburg, Hannover, Stettin, Hamburg und Berlin auf dem Friedrich-Wilhelmstädter-Theater, hat sich jedoch gegenwärtig gänzlich von der Bühne zurückgezogen und lebt bei seiner Familie in Berlin.

Hulda von Lavallade, geb. Erck

und

François von Lavallade.

Erstere ist die Tochter eines Königl. Garderobebeamten, in Berlin 1818 geboren. Seit ihrem 5. Jahre beim Königl. Theater beschäftigt, trat sie zum ersten Male 1825 als Fritz in dem Schauspiel: die Soldaten von Aresto auf; sie wurde 1830 vom Grafen Redern auf 3 Jahre engagirt und spielte 1831, also im 13. Jahre, mit allgemeinem Beifalle Käthchen von Heilbronn. Sie genoss die Schule von Eduard Devrient und der Amalie Wolff, welche für die Ausbildung der jungen Künstlerin aus der Königl. Chatulle einen jährlichen Gehalt bezog. Dem Käthchen folgten: »Suschen im Bräutigam von Mexico, Klärchen in Egmont, Louise in Kabale und Liebe, Eugenie in den Geschwistern von Raupach und anderen; neben diesen sentimalen Rollen spielte sie auch mit besonderem Glück humoristische und erwarb bald eine solche Beliebtheit, dass sie zu Denen mit erwählt wurde, welche in einer Versammlung vieler Fürsten in Kalisch und Schwedt Vorstellungen gaben. Unter dem General-Intendanten v. Küstner wurde sie mit gesteigerter Anerkennung hauptsächlich im Lustspiel beschäftigt und erlangte 1844 mit ihrem Gatten, mit dem sie sich im Jahre 1842 verehlicht hatte, eine lebenslängliche Anstellung. Ein gleiches Glück, wie in Berlin, wurde ihr bei ihren Gastspielen in Karlsruhe, Dresden, Leipzig und Stuttgart zu Theil, an welchem letztern Orte sie einen ehrenden Engagementsantrag erhielt, welchen sie aber, in Berlin gefesselt, nicht annehmen konnte. Unter der gegenwärtigen General-Intendantur trat sie auch mit vieler Anerkennung in das Fach älterer komischer Rollen. Im fortschreitenden Laufe ihrer theatralischen Carrière zeigte sich ihr Talent vorzugsweise für das Lustspiel geeignet, namentlich in dem komischen und chargirten Fache. In Rollen, wie die Müllerin in »Kaiser und Müllerin« von Gubitz, die Muhme in den »Kleinstädtern«, die Lisette in »Eigensinn,« die Lise Pomme im »Weg durch's Fenster«,

Marie im Ball von »Ellerbrunn« und andere, entwickelt sie eine ungekünstelte Natürlichkeit und einen frischen Humor, der, von schlagender Wirkung, allgemeine Fröhlichkeit verbreitet und ihr einen ungetheilten Beifall verschafft, dessen sie sich noch heutigen Tages erfreut.

Ihr Gatte, François v. Lavallade, 1814 zu Berlin geboren, war für die militärische Carrière bestimmt, seine Angehörigen gaben aber seinen dringenden Bitten nach, sich der theatralischen Laufbahn widmen zu dürfen. Der in der ersten Abtheilung dieses Albums erwähnte brave Schauspieler Rabenstein ertheilte ihm den ersten Unterricht in der Schauspielkunst. So vorbereitet trat er im Jahre 1833 auf der Königsstädter Bühne zu Berlin im »Leuchtthurm zu Eddystone« zum ersten Male auf und wurde vom damaligen Director Cerf engagirt. Nach Ablauf dieses Engagements ging er nach Posen, später 1836 nach Cöln, das unter Mühling's Leitung stand und, als Letzterer Mitdirector des Hamburger Stadttheaters wurde, mit ihm nach letzterer Stadt, wo er für das Fach jugendlicher Liebhaber engagirt wurde und sich unter des Mitdirectors Schmidt verständiger Leitung weiter in seiner Kunst ausbildete. Später folgte er einem Engagementsantrag nach Mainz unter Remie und im Jahre 1838 einer Einladung zu Gastrollen, welche ihm von den Directoren des Frankfurter Stadttheaters Meck, Guhr und Malz zu Theil wurde, welches Gastspiel ein mehrjähriges Engagement nach sich zog. Während des letztern gastirte er im Jahre 1839 auf dem Königl. Theater zu Berlin in den Rollen des Wildenberg in den »Geschwistern«, des Ferdinand in »Kabale und Liebe« und des Mortimer, so wie in einem 1841 daselbst wiederholten Gastspiele als Don Carlos, Richard Savage, Max Piccolomini und Cesar in der Braut von Messina. In beiden Gastspielen fand er bei einem vortheilhaften Aeussern, bei edlem Anstande und jugendlichem Feuer ungetheilte Anerkennung, ein ehrendes Urtheil von Seydelmann, in seinen Briefen befindlich, und ein vortheilhaftes Engagement für das Fach erster jugendlicher Liebhaber, welches Engagement sich später 1844, gleichzeitig mit dem seiner Gattin, in ein lebenslängliches verwandelte. Als Küstner im Jahre 1842 die General-Intendantur in Berlin antrat, fand er den Lavallade als einzigen ersten jugendlichen Liebhaber, welches bei dem Umfange des Theaters von einer grossen Schwerkraft für ihn war und das Engagement von Hendrichs und später von Joseph Wagner herbeiführte. In gegenwärtiger Zeit ist Lavallade in das Fach älterer Charakterrollen und Chevaliers getreten, in welchem er mit Fleiss und Einsicht zum Vortheil des Ganzen wirkt.

Antoinette Kronser, geb. Fournier

ward zu Solingen im Jahre 1809 geboren; früh verwaist, wurde sie von ihrer Tante, einer Schauspielerin, Namens Huber, erzogen. Durch frühen, häufigen Theaterbesuch für dasselbe entflammt, widmete sie sich demselben schon als Kind. Sie war unter ihren Freundinnen Director, Dichter, Liebhaber und Liebhaberin in einer Person. Da Schreiber dieses diese treffliche Künstlerin zu seinem grossen Bedauern nie auf der Bühne gesehn, so glaubt er nichts Geeigneteres, Wahreres über ihre artistische Laufbahn sagen zu können, als was der verständige, sachkundige K. Herlosssohn über sie anführt: »Sie war bis zu ihrem 19. Jahre bei kleineren Bühnen, wo weder ein Vorbild noch der Rollenkreis dieses bedeutende Talent auf eine seiner würdige Weise entwickeln konnte. Erst mit dem Jahre 1828, wo sie ein Engagement bei der Dresdner Hofbühne erhielt, verbreitete sich ihr Ruf. Wenn auch eine Zeit lang durch Tieck's Einfluss unterdrückt, entfalteten

sich doch ihre Fähigkeiten auf eine so ausserordentliche Weise, dass sie von nun an eine der bedeutendsten Erscheinungen der dortigen Kunstanstalt wurde, die zu einer Zeit, wo die Gley-Rettich, die Devrient-Schröder, die Schirmer und andere Talente von Bedeutung glänzten, eine hohe artistische Rangstufe einnahm. Umtriebe, die nicht stets im Bereiche der Kunst blieben, verbitterten ihr den Dresdner Aufenthalt; sie nahm 1829 eine Anstellung beim Berliner Hoftheater an und glänzte dort in den Rollen: Käthchen von Heilbronn, Recha, Melita, Königin von sechzehn Jahren u. a. ebenso durch den seltenen Zauber ihres Talents, wie durch ihre reizende Persönlichkeit und ihre geselligen Tugenden, die durch die Reinheit und Unbescholtenheit ihres Lebenswandels nur erhöht wurden. Ein ehrenvoller Ruf rief sie 1833 an das Wiener Burgtheater, wo sie als Julia, Kunigunde in »Hans Sachs« und Jungfrau von Orleans gastirt hatte und wo sie noch gegenwärtig angestellt ist.*) Ihr Genre ist das Sentimentale, der deutsche Grundcharakter, die Elegie in ihrer schönsten Personificirung. Wer Antoinette Fournier als Blinde in einem schon vergessenen Schauspiel der Frau von Weissenthurn: »Das Manuscript« auch nur einmal gesehen, hat gewiss einen bleibenden Eindruck für sein ganzes Leben behalten. Dieser seelenvolle Ton, diese Natürlichkeit, diese Anmuth und Grazie rissen in demselben Grade hin, als sie durch die vollendetste Repräsentation die Mängel der Dichtung vergessen machten. Sie besitzt einen Wohlklang, eine Biegsamkeit, einen Schmelz des Organs, der in der Rede fast noch mächtiger wirkt, als Gesang. Ihre Züge sind mild, sanft, sprechend, ihre Augen eines hinreissenden Ausdrucks fähig. In den mehr passiven, leidenden Charakteren der Tragödie wird sie von keiner deutschen Schauspielerin übertroffen; es giebt Partien, worin sie nur mit der verstorbenen Sophie Müller verglichen werden kann. Ueber die Darstellung der Johanna d'Arc, die sie in einer bis dahin ganz eigenen Weise auffasste, wusste sie einen poetischen Zauber auszugiessen, der ältere und vielfach erfahrene Theaterkenner in Verwunderung versetzte. Ihre Leistung als Gabriele ist so erschütternd und seelenvoll, dass kein Auge trocken bleibt. Ein Verlust für die übrigen Theaterfreunde Deutschlands ist es, dass Antoinettens Contractverhältnisse, wie es scheint, es nicht gestatteten, durch Gastspiele auf den bedeutenderen deutschen Theatern ebenso viel Kunstgenüsse zu gewähren, als Triumphe vor den gesammten Repräsentanten der deutschen Nation zu feiern.«

Karoline Grünbaum,

Tochter der berühmten Sängerin Therese Grünbaum, und des durch viele gelungene und singbare Uebertragungen von Italienischen und Französischen Opern vortheilhaft bekannten J. C. G. Grünbaum, wurde 1814 zu Prag geboren. In Folge der Berufung ihrer Mutter an das K. K. Hofoperntheater folgte sie derselben als Kind nach Wien, wo sie von ihren Eltern durch Rath und That, Lehre und Beispiel die

*) Wie ungern ihr Fortgang von Berlin gesehn wurde, beweist folgender Brief des Grafen Brühl vom 10. Januar 1833: „Ihr Abgang von dieser Bühne, werthe Dlle. Fournier, scheint mir in der That so nachtheilbringend für dieselbe, dass — obgleich ich, dem Himmel sei Dank, nichts mehr damit zu thun habe, doch wohl versuchen möchte, ein neues Engagement für Sie bei dem Grafen Redern einzuleiten, — wenn Sie die Sache noch für möglich halten. Schreiben Sie mir nur mit wenigen Worten Ihre Meinung und Ansichten. Ich weiss, dass Se. Majestät sich neuerlich günstig für Sie ausgesprochen.

Mit freundlicher Ergebenheit
Brühl.“

trefflichste musikalische und dramatische Ausbildung erhielt. Ihre Stimme und ihr Gesangstalent entwickelten sich so rasch, dass sie schon im 15. Lebensjahre 1829 auf dem Hofoperntheater als Emmeline in der Schweizerfamilie mit allgemeinem Beifall auftrat. Bald folgte dem ersten Versuche mit gleichem Glück »Agathe«, Marie in »der verborgenen Liebe«, Pamina und Mathilde in »Tell«, durch welche verständige Wahl sich der ihrem Talente von der Natur angewiesene Wirkungskreis bekundete und bethätigte. Nach dem Schlusse der Opernvorstellungen zu Ostern 1830 trat sie mit ihrer Mutter, nachdem sie noch in einem bei der Krönung des Kaisers Ferdinand stattgehabten glänzenden Hofconcert in Pressburg gesungen hatte, eine grosse Kunstreise durch Deutschland an. Nachdem ihr junges, frisches, in der besten Schule gebildetes Talent in Hamburg, wo sie die Mathilde im Tell achtmal wiederholen musste, in Braunschweig und Hannover den gerechtesten Beifall gefunden, wurde sie vom damaligen Inteudanten des Darmstädter Hoftheaters v. Küstner für eine Saison vom April bis Ende Juni engagirt, in welcher sie die Mathilde, Agathe, die weisse Dame, Zerline und Cherubin in vielfachen Wiederholungen sang. Nachdem sie später noch Frankfurt a. M., Nürnberg und Prag besucht und sich auf diese Weise der vortheilhafteste Ruf über sie durch Deutschland verbreitet hatte, nahm sie ein Engagement bei der, damals einen vorzüglichen Rang einnehmenden Königsstädter Bühne an, aus welchem sie jedoch schon nach einem halben Jahre durch des Grafen Redern und Spontini's Vermittelung zur K. Bühne übertrat, wo sie im September 1832 als Amazily in Cortez, mit allen Zeichen des Beifalls begleitet, debutirte. Sie verblieb bei dieser Bühne, stets durch die Anerkennung des Publikums wie der unparteiischen, urtheilsfähigen Kenner erfreut.

Wenn sie ihre Individualität fern von den ersten Rollen der grossen Oper hielt, wie »Donna Anna«, Julia in der »Vestalin«, Armide, Vitellia und Fidelio, so war sie dagegen eine vortreffliche Prima Donna in der Operette und der Opera semiseria und ausgezeichnet in den Spiel- und dramatischen Partien, wie »die weisse Dame«, Zerline, Cherubin, Pamina, Alice und allen denen Rollen, welche weniger heroisch als elegisch, welche einen leichten Anstrich von Naivetät und Scherz hatten; alsdann vereinten sich Talent, Gesichtszüge, Gestalt, Stimme und Kunstbildung zu einem glücklichen Ganzen. Im Jahre 1844 hat sie sich mit dem Herzogl. Braunschweigischen Hofschauspieler Barcht verheirathet und ist ihrem Gatten, der Bühne entsagend, nach Braunschweig gefolgt, wo sie in sofern der Kunst nicht entfremdet ist, als sie als Gesangslehrerin einen Kreis von Schülerinnen aus den ersten Familien um sich versammelt hat.

Wilhelmine von Wrochem

wurde in Berlin 1798 geboren und war die Tochter des Kammermusikus Schulz. Sie zeigte schon in frühester Jugend Talent für Musik, welches sie unter der Leitung ihres Vaters für die Flöte bis zu einer bedeutenden Virtuosität ausbildete. Die junge Künstlerin liess sich nicht nur in Berlin, sondern auch in anderen Städten als Virtuosin auf diesem Instrument hören, und ihre Meisterschaft in der Behandlung desselben wurde überall anerkannt. Ihr öffentliches, mit Beifall aufgenommenes Auftreten erregte bei der jungen Künstlerin den lebhaften Wunsch, mit ihrem musikalischen Talent ein weiter gestecktes, künstlerisches Ziel zu erreichen und sich dem Theater als Sängerin und Schauspielerin zu widmen, wozu natürlicher Beruf und eine vortheilhafte Persönlichkeit sie vorzugsweise befähigten. Ihr ganzes Studium und ein reges Streben war von nun an der dramatischen Darstellungs- und

Gesangskunst gewidmet, und so wurde sie im Jahre 1820 als Mitglied der Königl. Schauspiele angestellt. Im Jahre 1821 verheirathete sie sich mit dem beim Königl. Theater angestellten Chor-Inspicienten Dötsch, der jedoch bereits ein Jahr nach der Verheirathung starb. Die Dötsch entwickelte rasch ihr schönes, natürliches Talent, namentlich für eine gewisse Gattung von Rollen, die dem bürgerlichen Mittelstande angehören, und wurde in solchen, wie: Dörthe in »Wiener in Berlin«, Julie in »Damenhüte«, Käthe in »Welcher ist der Bräutigam?«, Röse im »Nachtwächter«, Fiekchen in »Stündchen vor dem Potsdamer Thore« und Philippine in »Lokalposse«, vom Publikum ihrer getreuen, natürlichen und doch künstlerischen Auffassung und Darstellung wegen gern gesehen. Ja, man kann behaupten, dass die Künstlerin dieses Rollenfach creirt und keine Nebenbuhlerin in demselben hatte. — Im October 1823 gastirte sie in Hamburg auf dem dortigen Stadttheater, und zwar in folgenden Rollen: Käthe in »Welcher ist der Bräutigam?«, Sophie in» Amerikaner«, Eva in »Zerbrochene Krug«, Julie in »Damenhüte« und in der Gesangsrolle Gänschen in dem Vaudeville »Gänserich und Gänschen.« In allen diesen Darstellungen hatte sie sich des lebhaftesten Beifalls des Hamburger Publikums zu erfreuen, und vortheilhafte Engagements-Anträge wurden ihr von Seiten der Direction des Stadttheaters gemacht, die sie jedoch aus Liebe zu den Ihrigen und aus inniger Anhänglichkeit für die Königl. Bühne ablehnte. Ihr frisches, natürliches Talent bildete sich jedoch in kurzer Frist auch nach einer andern Richtung hin aus, und sie wurde bald eine sehr beliebte und gern gesehene Schauspielerin im Fache der älteren, komischen Frauen, sowohl im Schauspiel, wie in der Oper. Ihre Leistungen in Partien, wie der Frau Bertraud in »Maurer«, Mad. Barneck in »Gesandtin«, Muhme Brendel in »Deutsche Kleinstädter«, Wittwe Brown in »Czaar und Zimmermann«, Margarethe in »Reisende Student«, Claudia Hyacinthe in »Schwarze Domino«, Margaretha in »Weisse Dame«, Marcellina in »Figaro's Hochzeit« werden Denen, welche sie darin gesehen, in dankbarer Erinnerung bleiben. Im Jahre 1830 verheirathete sie sich zum zweiten Male und sehr glücklich mit dem K. Justizrath v. Wrochem. Im Jahre 1836 erhielt sie durch die Gnade Sr. Majestät des Königs das Decret der lebenslänglichen Anstellung, starb aber, zum Bedauern aller Kunstfreunde, schon 1839 an den Folgen der Entbindung. So schätzbar sie als Künstlerin war, so achtungswerth war sie als Gattin und Mutter.

Charlotte v. Hagn,

Tochter eines Beamten, wurde 1813 zu München geboren. Ihr Talent für die Bühne machte sich auf eine eigene Art bemerkbar. Ein reicher Kaufmann in München und grosser Kunstfreund hatte seinen Kindern in seinem Hause ein Theater erbauen lassen, auf welchem kleine, passende Stücke aufgeführt wurden. Man wollte Körner's Lustspiel »Die Gouvernante« geben, allein keine der jungen Künstlerinnen war geneigt, die Rolle der alten Gouvernante zu übernehmen, und so würde das ganze Repertoire gestört worden sein, wenn nicht die eilfjährige Charlotte Hagn sich erboten hätte, diese Rolle zu spielen. Da man wusste, dass sie, dem Willen ihres Vaters zufolge, noch nie ein Theater gesehn hatte, so konnte man sich freilich nicht viel Gutes versprechen, und theilte sich leise bange Besorgnisse mit; allein kaum hatte sie eine Scene gespielt, als sie durch ihre Natürlichkeit, ihre Laune, durch manche guten Einfälle eigener Erfindung einen unerhörten Enthusiasmus erregte und mit Beifallsbezeigungen überhäuft wurde.

Als einst die Hofschauspielerin Lange, welche bereits ihr Jubiläum gefeiert

und sich von der Bühne zurückgezogen hatte, einer dieser Vorstellungen beiwohnte, wurde auch sie von den herrlichen Anlagen Charlottens so mächtig ergriffen, dass sie weder Bitten noch Vorstellungen unversucht liess, die Eltern zu bewegen, die talentvolle Tochter der Bühne zu widmen, was ihr endlich, nicht ohne grosse Schwierigkeiten, gelang.

Die Lange übernahm nun die Ausbildung der den Musen Geweihten; sie führte sie öfter in das Hoftheater und setzte mit mütterlicher Liebe durch vier Jahre ihren Unterricht fort. Endlich glaubte sie, dass der Augenblick gekommen sei, ihren Zögling eine öffentliche Probe seines Talents ablegen zu lassen; die Rolle der Afanasia wurde gewählt, und Charlotte betrat 1828 zum ersten Male die Bretter. Sie entwickelte bedeutendes Talent und wurde schon nach sechs Monaten unter vortheilhaften Bedingungen beim Hoftheater engagirt. Die grossen Schauspieler dieses Theaters, Esslair, Urban, Vespermann, wirkten bedeutsam auf ihre künstlerische Entwickelung ein. Im November 1828 gastirte sie mit grossem Erfolge in Wien, wo sie Sophie Schröder kennen lernte, die ihr nun ebenfalls Lehrerin ward. Im Jahre 1833 erhielt Charlotte am Berliner Hoftheater, das sie nicht wieder verliess, ein Engagement und hier begründete sie ihren grossen künstlerischen Ruf. Sie gehörte, mit Schönheit ausgestattet, unbedingt zu den genialen Künstlerinnen, die eine Rolle zu schaffen, zu creiren und mit den feinsten Farben und Nuancen auszuzieren wissen. Im Naiv-Schalkhaften, Reizend-Muthwilligen, in den sogenannten Genrerollen wusste sie Alles zu bezaubern und war unübertrefflich; sie erreichte das, was sie bei den ersten Bühnen Deutschlands in die ersten Reihen der Künstlerinnen dieses Fachs stellte; in Aufgaben der Tragödie und des poetischen Lustspiels will man sie von einer gewissen Manier nicht frei sprechen.

Eine feine Salonbildung machte die Künstlerin auch im gesellschaftlichen Leben zu einer liebenswürdigen Erscheinung. Nachdem sie, man kann sagen, an allen deutschen Bühnen, an mehreren, wie in Wien, zu wiederholten Malen mit dem rauschendsten Beifall und mit seltenen finanziellen Erfolgen, wie z. B. in Petersburg, gastirt, verliess sie im Frühjahr 1846 die Bühne und vermählte sich mit dem Gutsbesitzer Alexander von Oven, der vor mehreren Jahren gestorben ist. Gegenwärtig lebt sie verwittwet in München; von mehrjährigen Leiden ist sie durch eine so glückliche als überraschende Kur vom Hofrath Kerner in Cannstadt wiederhergestellt worden und geniesst in Wohlsein, finanziell glücklichen Umständen und freudiger Erinnerung an ihre früheren Kunsttriumphe die ihr gewordene Ruhe in ihrer Vaterstadt, welches glückliche Loos ihr der Himmel noch lange erhalten möge!

Auguste von Fassmann,

Tochter des Gutsbesitzers Ritter Ludwig von Fassmann, wurde 1817 auf dem Schlosse Kopfsburg, einige Meilen von München, geboren, verlebte dort ihre ersten Kinderjahre und begleitete ihre Eltern, als diese ihren Wohnsitz im bayrischen Gebirge nahmen in der Nähe des Sommerschlosses Tegernsee. Ihr Vater, in hohem Grade musikalisch, trieb die Musik mit grosser Vorliebe und unterrichtete sie im Gesange. Schon in früher Jugend hatte sie vielfach Veranlassung, bei Kirchenmusiken mitzuwirken und dabei von Kunstliebhabern und Mitgliedern der Königlichen Familie gehört zu werden. So wurde ihr bald die Aufmunterung, sich der Kunst zu widmen; insbesondere freute sie sich der Gunst der Königin Karoline von Bayern zur Erreichung ihres Zieles. Nach München übergesiedelt, genoss sie zwei Jahre den Unterricht des K. Sängers Löhle und widmete sich den für ein künstlerisches Auf-

treten nöthigen Studien, wobei sie von Seiten des Director Kürzinger, Esslair's, Sophie Schröder's und der Sigl-Vespermann vielfache Unterstützung fand. — Den Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn machte sie 1834 in Augsburg, wo sie nach einem Debut als Lady Macbeth von Chelard im October 1434 ein sechsmonatliches vortheilhaftes Engagement fand. Von dort in das elterliche Haus zurückgekehrt, trat sie am 7. Juli 1835 in München im »Freischütz« auf. Hier blieb sie bis zum Mai 1836, wo sie, von Spontini nach Berlin eingeladen, die K. Bühne als Gast in der Rolle der Donna Anna betrat und im Juni ihr Gastspiel in derselben Rolle beendete, nachdem sie als Fidelio, Agathe, Iphigenia und Camilla aufgetreten war. Nachdem man ihr bereits günstige Anerbietungen in Berlin gemacht, ging sie zu Gastspielen nach Dresden, Leipzig, Weimar und Wien. Wenngleich ihr daselbst vortheilhafte Anerbietungen zu Theil wurden, insbesondere in Wien, so fühlte sie doch, dass ihre Beschäftigung dem Wiener Publikum gegenüber ihr nicht den Wirkungskreis gewähren würde, der ihrer Natur, ihren Anlagen und ihrem künstlerischen Streben zusagte. Gern folgte sie daher dem Rufe nach Berlin, wo sie 1837 ein festes Engagement antrat.

Der tragische Genius, unterstützt durch edle Naturgaben, bekundete sich in ihren Darstellungen auf's Unverkennbarste; und wenngleich sie mit ihren Mitteln nicht gehörig Haus zu halten wusste, so zeigte sich doch entschieden, dass sie berufen sei, die Vertreterin der edelsten Kunst zu werden: Gluck's Opern waren das ihr von der Natur gegebene Feld; dieses betrat sie in Berlin und gab zuerst in der »Iphigenia in Tauris« eine edel verstandene und durchgeführte Leistung. Durch diese Aufgabe in Gluck's Tempel heimisch geworden und von seiner Weihe geläutert, schritt sie bald zu ferneren Leistungen fort. Sie trat in den Rollen der Alceste, Armide, Vestalin, Euryanthe u. a. auf. Auch in der romantischen und komischen Oper versuchte sie sich, doch mit geringerem Glück, wie denn Alles, was in idealen Rollen Grazie, Anmuth, Würde an ihr war, sich hier in Befangenheit verlor. Besonders machte ihr auch der Dialog Schwierigkeiten. Dagegen war jede Gestalt der Antike ihr vollkommen zusagend und, um den antiken Gestalten ihres Rollenfachs in plastischen Formen und charakteristischer Auffassung ein möglichst klassisches Gepräge zu verleihen, widmete sie sich mit Eifer dem Studium der Gewandung und Haltung an den älteren und neueren Statuen des Berliner Museums, wobei ihr Tieck, Schlegel, Immermann und Rauch vielfach Rath und Unterstützung verliehen. — Die Armide wurde die höchste ihrer Leistungen, weil sich hier das eigenthümliche Naturell der Darstellerin auf das Vollkommenste mit der Forderung der Aufgabe vereinigte. Blond, edel und fein gewachsen, von anmuthigen Zügen, gab sie ganz das Bild wieder, welches der italienische Dichter von seiner zauberischen jugendlichen Heldin zeichnet, und ihre Armide verdiente als eine der edelsten Kunstschöpfungen eine längere Lebensdauer, als die flüchtig vorüberrauschende Huld der künstlerischen Naturgaben ihr gewährten. Und diese Flüchtigkeit steigert sich noch bei Künstlerinnen, wie Auguste von Fassmann, die nur mit der ganzen Kraft ihrer Mittel, dem ganzen Feuer ihres Geistes zu wirken im Stande sind.

Sie wirkte an der K. Bühne bis zum J. 1848, wo sie durch die Gnade Sr. M. des Königs eine Pension erhielt. Sie geniesst dieselbe, verheirathet mit dem Kön. Preuss. Hauptmann von Held, und lebt gegenwärtig in glücklichen häuslichen Verhältnissen in Colberg.

Sophie Löwe.

Sie gehört einer Künstlerfamilie an, von der die Geschichte der deutschen Bühne keine zweite aufzuweisen haben dürfte, theils in Bezug auf die Zeit, seit welcher sie, und zwar bis heute, besteht, theils in Bezug auf die Menge der Glieder, welche sie zählt. Sie stammt schon aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und besteht aus zwölf namhaften Künstlern. Der Stammvater derselben, Johann Karl, in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts geboren, war ein trefflicher Komiker und glänzte nebst seiner Frau, einer braven Soubrette, schon unter Engel in Berlin; deren Sohn, Friedrich August Leopold, 1767 geboren, war Tenorist, Director und Operncomponist, und deren Tochter, Dorothea, 1779 geboren, eine beliebte erste Sängerin in Braunschweig, Hamburg und Lübeck. Friedrich August Leopold hatte vier Kinder; der älteste Sohn, Ferdinand, 1787 geboren, war einer der vorzüglichsten Helden und Liebhaber in Cassel, Leipzig (unter Küstner) und Frankfurt a. M.; der zweite, Ludwig, 1795 geboren, ist einer der ersten deutschen Künstler, welcher noch gegenwärtig auf dem Wiener Burgtheater glänzt; der dritte Sohn, Dr. Johann Karl Gottfried, geboren 1796, ist ein ausgezeichneter Lieder-, Oratorien- und Operncomponist; das vierte Kind, eine Tochter, Julie genannt und 1790 geboren, war im Fache der Anstands- und Salondamen des Lustspiels und Conversationsstückes, gleich der Mars in Paris, eine Zierde des Wiener Hofburgtheaters. Der älteste dieser vier Geschwister, Ferdinand, hatte drei Kinder, die obenbenannte Sophie Löwe, über die später ein Mehreres, Lilla Löwe, 1817 geboren, eine vorzügliche Schauspielerin im Fache der Liebhaberinnen des feinen Lustspiels, welche unter Küstner mit vielem Glück in Berlin gastirte und sich mit dem Freiherrn von Küster vermählte, so wie endlich Feodor Löwe, 1816 geboren, einen geachteten Darsteller für edle Charakterrollen, wie Leicester, Posa, Tasso und Hamlet, und Regisseur der Stuttgarter Bühne, auch durch Dichtungen vortheilhaft bekannt. Das zwölfte Glied dieser Künstlerfamilie ist Anna, Tochter des Ludwig Löwe, eine von ihrem Vater für das Fach jugendlicher Liebhaberinnen gründlich gebildete Künstlerin. — Dieser Ueberblick der Familie Löwe, einer interessanten Erscheinung in der theatralischen Kunstwelt, erschien dem Schreiber dieses eine nicht unpassende Einleitung zur Lebensskizze Sophiens.

Letztere, 1815 zu Oldenburg geboren, kam in frühester Jugend mit ihrem Vater, Ferdinand Löwe, nach Mannheim und Frankfurt a. M., wo sich in kurzer Zeit ihre schöne Stimme zu entwickeln begann. Sie war erst 16 Jahre alt, als ihre Tante, Julie Löwe, in Frankfurt Gastrollen gab und, das Talent der Nichte erkennend, sie veranlasste, sich in Wien zur Sängerin auszubilden. Nachdem sie Cicimarra's, eines der vorzüglichsten Gesangslehrer, Schule und die Lehre ihrer Tante in der Schauspielkunst genossen, trat sie 1832 auf dem Kärthner Hofoperntheater in Donizetti's Oper: »Acht Monate in zwei Stunden« zum ersten Male auf, gefiel sehr und ward sofort engagirt. In dieser trefflichen Gesangsschule, namentlich für die italienische Musik, bildete sich ihr Talent auf das Glänzendste aus, und es verbreitete sich ihr Ruf als einer der ersten Sängerinnen und Darstellerinnen dieses Fachs. Dieser Ruf führte sie 1838 nach Berlin, wo sie in den Rollen: Prinzessin in »Johann von Paris«, Stella in »Das eherne Pferd«, Rezia in »Oberon«, Desdemona in »Othello«, Rosine im »Barbier von Sevilla« und Amine in »Die Nachtwandlerin« den grössten Beifall errang und mit ihm eine, für die damaligen Zeiten auf der deutschen Bühne noch nicht dagewesene, glänzende Anstellung. Sie er-

hielt einen Gehalt von 3000 Thlr. und ein Spielhonorar, zu welchem bald noch eine Zulage von 2000 Thlr. aus der K. Chatoulle erfolgte. Sie trug auf eine lebenslängliche Anstellung an und, als ihr diese abgeschlagen wurde, nahm sie 1840 ihre Entlassung. Auf ihrem Wege nach Paris folgte ihr zwar eiligst die Bewilligung des von ihr gemachten Antrags, aber vergeblich! Sie setzte ihre Reise nach Paris fort und sang daselbst in mehrfachen Saisons, so wie später in London, Mailand und mehreren der ersten Theater Italiens, wodurch ihr Ruf sich zu einem europäischen erhob. Im J. 1845 kehrte sie zu einer mehrmonatlichen Saison nach Berlin zurück, welche der folgte, in welcher Jenny Lind im Winterhalbjahr 1844 bis 45 sang, so dass Berlin die ersten Sängerinnen besass. Sophie Löwe sang in vielfachen Wiederholungen der Opern: »Lucrezia Borgia«, »Der Postillon«, »Der Liebestrank«, Die Nachtwandlerin« und »Der schwarze Domino.« In allen Vorstellungen sprach sich in alter Weise der rauschendste Beifall bei den gefülltesten Häusern aus. Sie kehrte hierauf nach Italien zurück und sang daselbst mit gleichem Glück, bis sie sich im J. 1848 mit dem K. K. Oestr. Feldmarschall-Lieutenant Fürsten Friedrich von Liechtenstein vermählte, dem sie nach Florenz, Bologna, Graz und Herrmanstadt, wo er als commandirender General angestellt, folgte, an welchem letzteren Orte sie sich gegenwärtig aufhält.

Sophie Löwe vereinigte alle äusseren Vorzüge mit einer vollendeten Gesangskunst, namentlich für die italienische Musik, mit einem fein nuancirten, geistreichen Spiel und dem edelsten Anstand der Gesellschaftswelt. Mit einer Stimme von bedeutendem Umfange, die sich besonders für die grösste Geläufigkeit und die brillanteste Coloratur eignete, weniger für den getragenen, heroischen Gesang, wo ihre Stimme beim starken Angreifen leicht eine gewisse Schärfe bekam, excellirte sie theils in Partien der italienischen Musik, wie: Norma, Lucrezia Borgia, Elvira in den »Puritanern«, Amine und Adine, theils in feinen Spielpartien der Conversations-Oper, wie: Susanne, Prinzessin von Navarra und Angela im »schwarzen Domino«, und erreichte darin die höchste Vollkommenheit; die grosse Oper lag ihr ferner, so wie die Spontini'sche und Gluck'sche Musik. Machen ihre Freunde und Kenner der letzteren dies zum Vorwurfe, so verdient wohl die Bemerkung berücksichtigt zu werden, dass ein Talent für die Lösung der oben benannten, ganz verschiedenen Aufgaben in höchster Vollkommenheit selten gleich begabt und geschult ist. In ihrem Fache glänzte Sophie Löwe als ein Stern erster Grösse.

Amalie Hähnel,

geboren 1807 zu Wien, wo sie ihre musikalische Bildung erhielt und 1825 als Concertsängerin und 1829 als Rosine im »Barbier von Sevilla« mit glänzendem Erfolge debutirte. 1830 nahm sie, nach einem Gastspiel auf mehreren österreichischen Bühnen, Engagement beim Königsstädter Theater in Berlin, trat 1841 als Kammersängerin zum K. Theater über und verliess dasselbe wieder im Jahre 1845. Vor einigen Jahren ist sie in Berlin verstorben. Sie verband mit einer vortheilhaften Gestalt und vieler Gewandtheit eine tüchtige musikalische Bildung und eine Altstimme von dem seltensten Umfange. Reine Intonation, grosse Kehlenfertigkeit und ein tiefes Gefühl im Vortrage machten sie zur dramatischen Sängerin besonders geeignet.

Hedwig Schulze.

Tochter der in der II. Abtheilung des Albums erwähnten Josephine Schulze, geboren 1815, entwickelte schon früh ein nicht gewöhnliches Gesangstalent, hatte aber durchaus keine Neigung, die Bühne zu betreten. Familienrücksichten bewogen sie jedoch später, diese Abneigung zu besiegen, und sie machte 1839 als Gräfin in »Figaro's Hochzeit« ihren ersten theatralischen Versuch. Durch guten, ihr grösstentheils von der Mutter ertheilten Unterricht, so wie durch längere Uebung, welche sie sich als Mitglied der Berliner Singakademie erworben hatte, war sie hinlänglich vorbereitet. Das Publikum empfing sie mit grossem Wohlwollen, und sie verdiente sich dasselbe durch ihre angenehme Stimme, ihre reine Intonation und ihre schon ziemlich ausgebildete Fertigkeit. Sie wurde gleich anfangs viel beschäftigt und machte überraschende Fortschritte. Obgleich ihrer Individualität das Ernste und Heroische hauptsächlich zusagte, so bewegte sie sich doch auch in der komischen Oper mit nicht geringem Glücke. Zu ihren besten Partien gehörten: Die Gräfin im »Figaro«, Elvire im »Don Juan«, Anna in der »Weissen Dame«, die Fee im »Feensee«, Adalgisa in »Norma«, Giulietta in »Capuletti und Montecchi«, Agathe im Freischütz«, Alice in »Robert der Teufel.« Die Gastrollen, welche sie 1842 in Mannheim und Darmstadt gab, verschafften ihrem Talente auch auf auswärtigen Bühnen Anerkennung. 1843 verliess sie die Berliner Bühne, trat zum Breslauer Theater über und starb im Jahre 1845.

Leopoldine Tuczek

ist 1824 in Wien geboren, wo ihr Vater Professor der Musik war. Er unterrichtete sie und nicht allein in der Musik, sondern auch in der Italienischen und Französischen Sprache. Sie war noch nicht acht Jahre alt, als sie in's Wiener Conservatorium trat, wo sie bei jeder öffentlichen Prüfung Prämien, so wie auch beim Austritt aus dem Conservatorium als besondere Auszeichnung ein Stipendium zugesagt erhielt, welches sie jedoch nicht lange bezog, indem sie bereits im 15. Jahre beim Wiener Hofoperntheater nächst dem Kärnthner Thore engagirt wurde, und zwar nicht nur für die deutsche, sondern auch für die italienische Oper, da sie dieser Sprache mächtig war. Dabei setzte sie ihre Studien eifrig fort und nahm noch höheren Gesangsunterricht bei Josephine Fröhlich und den Meistern Mozatti, Gentiluomo und Curzi. Ihr erstes Auftreten im Hofoperntheater fand in Weigl's Oper »Nachtigall und Rabe« statt; später sang sie Aennchen und Alice, welche beide Rollen sie für eine erkrankte Sängerin in 24 Stunden übernahm und zur Verwunderung ausführte. Der General-Intendant, Graf Redern, war durch den berühmten Sänger Franz Wild, welcher in Berlin gastirte, von dem versprechenden Talent der Leopoldine Tuczek unterrichtet worden und lud sie zu einem Gastspiel nach Berlin ein. Sie folgte dieser Einladung im Frühjahr 1841 und trat in lauter Rollen auf, die sie noch nicht gesungen und in welcher Sophie Löwe, deren Abgang noch das Publikum betrauerte, furore gemacht hatte. Diese Gastrollen, zwanzig an der Zahl, bestanden in der Prinzessin von Navarra, der Julie in Romeo und Julie, der Susanna, der Zerlino in Fra Diavolo, der Elvire in den Puritanern, der Nachtwandlerin, Madeleine im Postillon, Henriette in der Gesandtin und Adele in den Lottonummern.

Nach diesem Gastspiele wurde ihr sofort ein Engagement angetragen, welches sie jedoch nicht annehmen konnte, da sie noch durch einen mehrjährigen Contract in Wien gebunden war. Nach ihrer Rückkehr nach Wien gelang es ihr jedoch, durch ein Abstandsgeld von 2000 Gld. C. M. diesen Contract zu lösen, und demzufolge trat sie Ende des Jahres 1841 ihr Engagement in Berlin an, das sich später in ein lebenslängliches mit Pension verwandelte und Leopoldine Tuczek für immer an Berlin fesselte. Während der Dauer dieser Anstellung gastirte sie, mit dem Beifall als Begleiter, zweimal in Prag, fünfmal in Breslau, zweimal in Wien, zweimal in Danzig, einmal in Königsberg, Frankfurt a. M., Aachen, Stettin und Magdeburg.

Leopoldine Tuczek, als Künstlerin betrachtet, besitzt eine umfangreiche Sopranstimme, grosse Geläufigkeit, eine im Wiener Conservatorium trefflich gebildete Schule, vermöge derselben sie die Verzierungen und Fioritüren da, wo sie am Platze, mit Geschmack und Erfindung anzubringen versteht, die reinste Intonation und ist fest musikalisch. Wenn sie tragische Rollen, wie Julia in Romeo und Julia, Pamina, Agathe mit aller Virtuosität in Gesang und Spiel zur vollen Befriedigung des Publikums giebt, so sind es doch die ersten Spiel- und Soubrettenpartien der komischen- und Conversationsoper, als Susanne, Zerline, Aennchen, in denen sie excellirt und von keiner andern Darstellerin übertroffen werden dürfte. So giebt sie die Susanne, eine der bedeutendsten Spielpartien, mit liebenswürdiger Schalkhaftigkeit, mit feiner und zugleich decenter Koketterie und graziöser Gewandtheit. In dergleichen Rollen, wo Jugend allein nicht ausreicht, wird sie überhaupt schwer zu ersetzen sein. Mit vorbenannten trefflichen Eigenschaften vereinigt sie äussere Vorzüge und den besten Willen, der Anstalt zu dienen, welchen sie öfters schon durch die schnellste Uebernahme bedeutender Partien bethätigt hat. So kommen ihr die gerechtesten Ansprüche zu auf Anerkennung von Seiten der Intendanz, zu deren Nutzen sie wirkt, und von Seiten des Publikums, welches sie durch ihr liebliches Talent erfreut.

Druck von A. Edelmann in Leipzig.



Graf Wilhelm von Redern.



Moritz Rott





Eduard Mantius



August Fischer



Johann Hoffmann



August Zschiesche



Carl Seydelmann.



Carl Seydelmann



Louis Bötticher.



Marie von [illegible]



François von Lavallade



Antoinette Fournier



Caroline Grünbaum.



Wilhelmine von Wrochem



Charlotte von Hagn



Auguste von Fassmann



Auguste von Tassmann





Amalie Hähnel



[illegible]



Leopoldine Herrenburg-Tuczek

ABTHEILUNG IV.

General-Intendantur von Karl Theodor von Küstner,

von 1842 bis 1851.

Dem Portrait von K. Th. von Küstner folgen die von:

Hermann Hendrichs.
Franz Hoppé.
Clara Hoppé, geb. Stich.
Julius Krause.
Theodor Döring.
Robert Kraus.
Julius Pfister.
Theodor Liedtke.
Heinrich Salomon.
Ludwig Dessoir.

Joseph Wagner.
Bertha Wagner, geb. Unzelmann.
Eduard Jerrmann.
Georg Hiltl.
Adolphine Neumann.
Charlotte Birch-Pfeiffer.
Pauline Marx.
Louise Köster.
Edwina Viereck.
Bertha Thomas.

Johanna Wagner.

Karl Theodor von Küstner.

(General-Intendant der Königlichen Schauspiele.*)

Seitdem die Theater in ihrem äusseren Bestehen mehr und mehr bestimmte Organisationen, officielle Verwaltungen und sogar bureaukratische Formen bekommen haben, ist die Stellung und Bedeutung eines Theaterdirectors und Intendanten für die dramatische Kunst selbst, ihre Ausübung und Entwickelung einflussreich genug und in diesem Sinne oft zum Gegenstand kritischer Betrachtung gemacht worden. Auf eine Theatergesellschaft wird sich der Gedanke zeitgemässer Vergesellschaftung, durch welche sie auf dem Wege freier Vereinigung sich selbst regeln und leiten könnte, nicht anwenden lassen. Die Idee der Vergesellschaftung ist in das theatralische Gebiet bisher nur durch den Versuch, die deutschen Theater zu einer rechtsverbindlichen Gegenseitigkeit unter einander zu vereinigen, hineingezogen worden, und zwar durch den Mann, von dessen Bühnenverwaltungstalent wir in diesem Artikel vorzugsweise reden wollen, durch den früheren Berliner General-Intendanten von Küstner. Aber in ihrer selbstständigen Organisation haben die Theater noch immer unumschränkterer Leitung durch ein Oberhaupt, durch eine mehr oder weniger beamtenmässige Verwaltung bedurft, und sie werden

---

*) Wie schon im Vorwort von mir gesagt, konnte selbstverständlich die vorstehende Biographie nicht von mir verfasst werden. Einen Dritten, von mir erwählten, damit zu beauftragen, käme beinahe auf dasselbe hinaus. Einen Ausweg glaubt Unterzeichneter in der Benutzung einer schon vorhandenen, im 9. Bande der Leipziger Illustrirten Zeitung veröffentlichten Biographie zu finden, verfasst von einem Manne, welcher mit dem Rufe eines gediegenen Urtheils und einer durch Schriften bewährten gründlichen Kenntniss der Literatur und Aesthetik den der Parteilosigkeit verbindet und der die Güte gehabt, diese meine, 1847 erschienene Lebensskizze bis zur Gegenwart fortzusetzen und zu ergänzen.

Ausserdem können auch die in folgenden Werken und Zeitblättern enthaltenen Biographien über mich eingesehn werden: Brockhaus' Conversationslexikon 8., 9. und 10. Auflage, Brockhaus' Conversationslexikon der Gegenwart 1839, Pierer's Encyclopädisches Wörterbuch 1., 2. und 3. Auflage und Supplemente zu Pierer's Wörterbuch 1852, 2. Band der Blumen der Zeit, Biographisches Taschenbuch von Alvensleben 1837, Almanach für Freunde der Schauspielkunst von Heinrich 1852, und endlich: Allgemeines Theaterlexikon von Blume, Herlossohn und Marggraf (ein Werk, das zu dem herabgesetzten billigen Preise von 1 Thlr. 15 Sgr. bei Kölbel in Leipzig allen Bühnen-Angehörigen und Freunden zu empfehlen ist).

Desgleichen enthalten die am Schlusse vorstehender Biographie angeführten Schriften von mir, als die Uebersichten meiner vier Theaterleitungen und die Handbücher der Theaterstatistik von 1855 und 1857 vielfältige Nachricht über mich und meine theatralische Thätigkeit.

K. Th. von Küstner.

stets auch in ihren inneren Richtungen und Leistungen von dem guten Geschick und Willen, von dem höheren Kunstverständniss und dem praktischen Einrichtungsverstand der bestellten Bühnenleiter abhängig sein. Der Bühnen-Intendant muss der wahre Vermittler zwischen der Kunst und dem Publikum, zwischen der praktischen und idealen Seite des Theaters, zwischen dem Bedürfniss und dem Ideal sein, und in dieser Aufgabe seiner Thätigkeit scheint ihm eine Wirksamkeit angewiesen, die eigenthümlicher Art ist und die der besten und edelsten Kräfte, der reifsten Kunst- und Lebenserfahrung und einer Verbindung redlichen Willens und leidenschaftslosen Eifers mit einer gewissermassen universalen Ausbildung zu bedürfen scheint. Die wichtige und umfangreiche Stellung eines Theaterdirectors liesse sich noch in vielen anderen Hauptpunkten ausführen, wenn wir nicht befürchten müssten, diesen Aufsatz mit einer idealistischen Träumerei zu beginnen. Es liegt aber zugleich an den unendlichen Schwierigkeiten und Verwickelungen dieser umfassenden Aufgabe, wenn von den Theaterdirectoren nur selten das geleistet worden ist, was ihre gleichzeitigen Verpflichtungen gegen Kunst und Publikum von ihnen verlangen. Die zwitterhafte Stellung, welche gerade den bedeutendsten deutschen Theatern überhaupt auferlegt ist, indem sie in ihrem Bestehen zwischen Hof- und Kunstanstalten schwanken müssen, lähmt auch nach zwei Seiten hin die Wirksamkeit der Theaterdirectoren, die hier als bestellte Hofbeamten nicht immer zugleich Männer des Publikums und Diener der Kunst sein können und darum gegen Kunst und Publikum in der Regel nur die Rücksichten zweiter Hand übrig behalten. Unter so erschwerenden Umständen gewinnen dann aber auch die errungenen Erfolge und die thatsächlich hervorgetretenen Leistungen ein doppeltes Anrecht auf Anerkennung.

Wir wollen hier eine Theaterlaufbahn näher betrachten, welche für die Geschichte des deutschen Bühnenwesens in den letzten vierzig Jahren von der vielfachsten Bedeutung geworden, und darin unter mannigfach wechselnden Verhältnissen auf den verschiedensten Hauptplätzen des deutschen Theaterlebens eine Dauer des Theaterregiments an den Tag gelegt hat, wie sie kaum an einem andern Beispiel bekannt geworden sein möchte. Wir meinen die Theaterverwaltung von Karl Theodor von Küstner, geboren am 26. Nov. 1784 zu Leipzig, wo sein Vater Chef eines geachteten Banquiergeschäfts war. Es sind jetzt 42 Jahre, dass Küstner, der im Jahre 1817 das Leipziger Stadttheater im neu erbauten Hause begründete, die Zügel deutscher Theaterverwaltungen führte, die ihm nach einander in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin übertragen wurden. Nach einer genauen Uebersicht der Dauer der verschiedenen Hoftheaterleitungen hat sich als eigenthümliches Resultat ergeben, dass im Durchschnitt jede Verwaltung nur fünf bis sechs Jahre gedauert hat: ein schlagender Beweis von der Schwierigkeit und Anstrengung einer solchen Stellung, die körperliche und geistige Mannhaftigkeit und Ueberlegung zugleich erfordert, bei der die verschiedenartigsten amtlichen und gesellschaftlichen Collisionen nicht ausbleiben können und die nur durch eine charakterfeste Haltung, durch einen nie abreissenden Enthusiasmus für die Sache selbst, und zugleich wohl auch etwas durch jenen, selten seine Opfer wieder loslassenden Theaterdämon aufrecht erhalten werden kann! Ausser den vier Theaterleitungen, welche Küstner wirklich mit Erfolg übernahm, ergingen auch noch Berufungen an ihn, der Intendanz anderer deutscher Bühnen sich zu unterziehen, wohin namentlich die ihm angetragene Leitung der Theater zu Dresden und Stuttgart und des Theaters zu Frankfurt a. M. zu rechnen ist. Wir führen diese Thatsachen hier an, um zunächst an den seltenen und allseitigen Credit anknüpfen zu können, welchen sich der Name Küstner im deutschen Theaterleben erworben, und der bei einer solchen Ausbreitung nicht auf zufälligen Erscheinungen beruhen

kann, sondern, wie überall, wo eine feste Norm der öffentlichen Meinung sich über eine Persönlichkeit entschieden hat, in einer realen und eigenthümlichen Kraft der Leistung auf dem betreffenden Gebiete seinen Grund haben muss.

Es giebt keine Pflanzschulen und Seminarien zur Erziehung guter Theaterdirectoren, sondern dieselben pflegen gewöhnlich aus den verschiedenartigsten Berufen und Beschäftigungen, und durch eine besondere Verkettung äusserer Umstände getrieben, zu einer solchen Laufbahn überzugehen, für die sie sich in der Regel durch eine alte leidenschaftliche Liebe zum Theater bestimmt oder auch durch eigene Versuche in der dramatischen Kunst selbst sich vorbereitet haben. Auch der Theaterlaufbahn Küstner's ging eine mehrfache wissenschaftliche und poetische Beschäftigung und mannigfache Erfahrung und Bethätigung im Dienste des Lebens und der Zeit voran. Nachdem er das alte, durch seine humanistischen Bestrebungen vortheilhaft bekannte Gymnasium der Leipziger Thomasschule besucht und seit dem Jahre 1803 auf der dortigen und später auf der Göttinger Universität seine juristischen Studien gemacht, unternahm er nach Vollendung derselben mehrere Reisen und erwarb sich im Jahre 1810 die juristische Doctorwürde.

Fleissig besuchte er das Theater in Leipzig, wo damals die Franz Seconda'sche Gesellschaft spielte und das sogenannte Conversationsstück, die Iffland'schen und Kotzebue'schen Dramen mit grosser Naturwahrheit und Virtuosität gab, bei welcher Gesellschaft auch Iffland, L. Devrient, K. W. F. Unzelmann und seine Frau, die spätere Bethmann, die Fleck, die Hendel, Beschort und Rebenstein zu mehreren Malen gastirten: fleissig besuchte er die Darstellungen des Weimarischen, von Schiller und Goethe geleiteten Theaters im nahen Bade Lauchstädt und in Leipzig, wo die Weimarische Gesellschaft 1807 Vorstellungen gab. Hier sah er »Iphigenia,« »Tasso«, »Götz von Berlichingen«, »Stella« und die Schiller'schen Dramen in einer Weise dargestellt und von einem solchen Zauber der Poesie übergossen, dass sie ihm wie neue Lichtgestalten erschienen. Die Darstellungen dieser metrischen, hochpoetischen Stücke waren für ganz Deutschland eine neue, noch nicht gekannte Erscheinung; sie machte auf ihn einen mächtigen Eindruck und wies seiner Neigung zum Theater eine neue höchst anziehende Richtung an. Auf seinen Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien lernte er alle grösseren deutschen Theater und die ersten Künstler Deutschlands, als, ausser den oben genannten Berliner Schauspielern, Anschütz, die Schröder, Esslair, Vespermann u. A., sowie auch das erste französische Theater in Paris, und mit ihm Talma, die Georges, Duchesnois und Mars kennen, die unübertroffenen Heroen der tragischen und komischen Muse. Die Vergleichung des französischen mit dem deutschen Theater erhöhte, erweiterte seine Ansichten über die dramatische Kunst. Die Anschauung des Theaters verband sich sowohl mit dem Studium der dramaturgischen Werke von Lessing, Engel, Schröder, Meyer, Schink, Zimmermann, Klingemann, Iffland, Schmidt, Schlegel, Apel, Tieck, Müllner, Bötticher u. A., sowie endlich mit der Ausübung der Schauspielkunst. Auf einem in der That ausgezeichneten Liebhabertheater des bekannten Gelehrten, Schriftstellers und Kunstkenners, des Oberhofgerichtsraths Blümner in Leipzig, wurden während mehrerer Jahre classische Dramen, als: »Nathan«, »Emilia Galotti«, »Minna von Barnhelm«, »der Schatz», »Tasso», »Iphigenia«, »die Laune des Verliebten«, »die Geschwister«, »der Puls«, »die Vertrauten«, »die grossen Kinder« u. a. von einem Vereine hochgebildeter Männer (Blümner, Rochlitz, Müllner, Limburger) und Frauen (die Schwestern Wilhelmine Reichenbach und Karoline Hoffmann, Julie Limburger, Betty und Karoline Tischbein) mit Lust und Fleiss gegeben, und mit einer Gründlichkeit, die nicht auf allen Liebhabertheatern heimisch ist. Er gehörte zu diesem Vereine und gab in besagten Stücken den

Prinzen von Guastalla, Tasso, Orest, Wilhelm (»die Geschwister«), den jungen Grafen (»der Puls«), den Gärtner Bock (»die Vertrauten«) und andere Rollen.*)

Die Zeit- und Kriegsbewegungen des Jahres 1813 zogen auch ihn in ihre Mitte und nahmen seine Thatkraft zu freudiger Mitwirkung in Anspruch. Er schloss sich dem Banner der freiwilligen Sachsen, zu dessen Ausrüstung er bedeutende Summen lieferte, an und folgte demselben als Husarenofficier. Zugleich hatte ihn der lebendige Antheil an den Kriegsstürmen dieser Epoche der dichterischen Muse nicht entfremdet, der er schon früh mit Innigkeit sich hingegeben und die ihn vorzugsweise in der dramatischen Form anlockte. Die ersten Früchte seines dramatischen Strebens sammelte er unter dem Titel: »Dramatische Kleinigkeiten« — Leipzig, 1815 — und widmete dieselben dem Herzog von Sachsen Coburg, unter dessen militärischem Oberbefehl jene sächsischen Freiwilligen gestanden hatten. Dieser Herzog, der Vater des jetzt regierenden Herzogs, ernannte ihn nach Herstellung des Friedens zum Hofrath. Wie er dem Ersteren die »Dramatischen Kleinigkeiten«, so dedicirte er dem Letzteren, 38 Jahre nachher, die »Vierunddreissig Jahre seiner Theaterleitung« und bewährte dadurch seine Anhänglichkeit, sowie seine tiefe Verehrung für dieses kunstsinnige Fürstenhaus. Küstner ging jetzt zur Anknüpfung eines entschiedenen Verhältnisses für seine Lieblingsthätigkeit über, die ihm schon lange als sein eigentlicher Lebensberuf gewinkt hatte. Er war es, der 1817 hauptsächlich den neuen Theaterbau und die Errichtung eines stehenden Theaters in Leipzig beförderte, wie sein »Rückblick auf das Leipziger Theater« — Leipzig, bei Brockhaus, 1831 — worüber er dem Publikum Rechenschaft über seine eilfjährige Leitung desselben gab, näher besagt, er wusste das Interesse für ein eigenes stehendes Theater, das Leipzig damals noch nicht besass, zu wecken, und sammelte eine Menge gewichtiger Unterschriften zu einer von ihm verfassten Adresse an den König von Sachsen, mit dem Gesuche um die Erlaubniss zu einem stehenden Theater in Leipzig und die Aufhebung des Privilegiums, vermöge dessen die Seconda'sche Hof-Schauspielergesellschaft während der Messen in Leipzig spielte, welches Privilegium einem stehenden Theater entgegenstand. Das Gesuch wurde genehmigt und dadurch sowohl, als dass sich Küstner zur Unternehmung des Theaters in Leipzig, sowie zu dem bedeutenden Miethzins von 3000 Thalern erbot, der die Zinsen des zu dem Bau eines neuen Schauspielhauses nöthigen Kapitals deckte, wurde die Errichtung eines stehenden Theaters in Leipzig zum Besten der Kunst, der Stadt und des Publikums ermöglicht. Man kann ihn daher mit Recht als den hauptsächlichen Begründer des Leipziger Stadttheaters betrachten, wofür man ihm um so viel mehr Dank schuldig ist, als er für seine eilfjährige Unternehmung und für die Realisirung des Theaterbaues bedeutende finanzielle Opfer brachte. Er übernahm sodann das im Jahre 1817 eröffnete Stadttheater, das unter seiner Leitung zu dem Range einer ersten Kunstanstalt Deutschlands emporstieg. Küstner wandte diesem Institut, das er eilf Jahre hindurch unter seiner Direction und auf seine alleinige Rechnung führte, die erste glühende Sorgfalt seines artistischen und praktischen Verwaltungstalentes zu. Leipzig musste an sich für solche Bestrebungen eine ungemein ergiebige Stätte darbieten, wie sich diese Stadt denn überhaupt als eine vorzugsweise günstige Theaterstadt zeigt, wenn die vortheilhaften Elemente, die hier für Geltung und Gedeihen des Bühnenwesens zu benutzen sind, so geschickt und erfolgreich behandelt werden, wie es die Küstner'sche Theaterverwaltung während jener Zeit verstanden. Sowohl die äusserlichen Resultate, wie die künstlerischen Früchte dieser Leipziger Theaterepoche waren glänzend und der

*) Vgl. K. Th. v. Küstner, „Vierunddreissig Jahre meiner Theaterleitung." Leipzig, 1853.

höheren Organisirung des Bühnenwesens in Deutschland überhaupt förderlich. Der Eifer des neuen Theaterdirectors suchte dem Institut eine allseitige Ausbildung nach dem höchsten artistischen Massstab zu geben. Er fasste deshalb auch die gesellschaftliche und rechtliche Seite eines Theaterverbandes neu ins Auge, wie es vor ihm noch nicht mit diesem umfassenden, alle Einzelheiten aus dem Gesichtspunkt eines grossen und würdigen Ganzen durchdringenden Blick geschehen. Die Theatergesetze, welche er in Leipzig für seine Gesellschaft aufstellte, bewiesen schon sein Talent zum Bühnengesetzgeber, welches er später in München und Berlin unter schwierigeren und verwickelteren Verhältnissen abermals zu bethätigen Gelegenheit erhielt. Die günstigen Wirkungen seiner Theatergesetzgebung zeigten sich in Leipzig aber nicht bloss in der Strenge der inneren Disciplin, welche er jederzeit aufrecht erhielt, sondern auch in der Einigkeit und in dem stets regen Kunsteifer aller Mitglieder seiner Bühne, und in ihrer unermüdlichen Liebe und Lust zur Sache, welche die unbeschränktesten und belohnendsten Anstrengungen möglich machte. Für die Güte des damaligen Leipziger Kunstpersonals sprechen die Namen Wohlbrück Vater, Genast und Frau, Doris Böhler, nachherige Devrient, Löwe, Stein, Emil Devrient, Wurm, Vetter und Frau, frühere Miedke, Anna Sessi, Corona Werner und Katharina Canzi. Indem er das Theater-Interesse steigerte, wurde die Einnahme bedeutend erhöht; sie belief sich unter ihm im Durchschnitt auf 68000 Thlr. jährlich, eine vor ihm nicht erreichte Höhe. Ferner begründete er eine der vorzüglichsten Pensions-Anstalten, welche jetzt so manche dienstunfähig gewordenen Mitglieder des Leipziger Theaters gegen Mangel und Dürftigkeit schützt. Der sächsische Hof erkannte die Verdienste seiner Theaterleitung durch die Ernennung Küstner's zum Hofrath an. Zufällige und örtliche Verhältnisse wurden Ursache, dass ein so günstiges Verhältniss der deutschen Theaterwelt nicht von längerer Dauer blieb, sondern sich wieder zerschlug, was in Folge eines von dem Stadtrath abgeschlagenen Erlasses am Miethzinse für das Theatergebäude eintrat, wodurch sich Küstner veranlasst sah, zu Ostern 1828 die Direction des Leipziger Theaters aufzugeben. Wie Küstner in allen Dingen eine freimüthige Oeffentlichkeit liebte, so liess er auch diesen ersten bedeutenden Abschnitt seines Theaterlebens nicht vorübergehen, ohne einen Rechenschaftsbericht davon dem Publikum vorzulegen, welches er in seiner Schrift: »Rückblick auf das Leipziger Stadttheater« — Leipzig, 1831 —, die für die deutsche Theatergeschichte viele bemerkenswerthe Mittheilungen enthält, umfassend that.

Küstner hatte sich inzwischen bereits in ganz Deutschland eine so bedeutende Anerkennung seines Bühnenleitungstalents erworben, dass es ihm jetzt, nach Aufgabe des Leipziger Theaters, nicht an mannigfachen Anträgen zu einer anderweitigen Wirksamkeit in dieser Sphäre fehlte. Es ergingen an ihn in dieser Zeit besonders zwei Berufungen, die eine zur Unternehmung der Dresdener Bühne auf eigene Rechnung, die andere zur Direction des Theaters zu Frankfurt a. M. Nachdem Küstner beide Anträge abgelehnt hatte, übernahm er im Jahre 1830 mit dem Titel eines Geheimen Hofraths die Direction des Hoftheaters zu Darmstadt. Es war ihm jedoch keine lange Frist gegönnt, die freundlichen und kunstsinnigen Verhältnisse dieses Orts für die Bühne auszubeuten, da das Darmstädter Theater in seinen bis dahin bestandenen Verhältnissen nach Verlauf eines Jahres aufgelöst werden musste, weil der Hof den dafür bewilligten Finanzetat nicht fortzusetzen sich veranlasst sah. Sein nächster Wirkungskreis wurde jetzt München, wo ihm im Jahre 1833 die Intendanz des Königlichen Hoftheaters durch das Vertrauen des Königs Ludwig übertragen wurde, dem er auch sein Trauerspiel »Die beiden Brüder« — Darmstadt, 1833 — gewidmet hatte. In München fand er noch ganz besonders Gelegenheit, nicht bloss den ihm vorausgegangenen Ruhm seiner artistischen Ver-

waltungsgaben, sondern auch die ihm nicht minder eigene Kunst einer erspriesslichen Theaterökonomie zu bewähren, durch welche letztere er keineswegs mit einer einseitigen Ersparnissmethode, sondern lediglich durch eine richtige Berechnung der Ausgaben die Einnahmen zu erhöhen wusste. Wenn sich ein Theaterinstitut, das lediglich dem Princip der Geldmacherei verfällt, niemals wird erhalten können und auch in seinen finanziellen Verhältnissen gut berathen sein wird, so musste man es Küstner, der in der Theaterwelt auch vorzugsweise den Ruf eines Sparers geniesst, nachsagen, dass er die ächten Geldquellen der Bühne immer nur in der durch edle Mittel befeuerten und angeregten Theilnahme des Publikums zu finden gesucht und neu zu beleben gestrebt hat. Die finanziellen Verhältnisse des mit Schulden beschwerten Hoftheaters in München gaben dem neuen Intendanten vornehmlich Anlass, diese Operation zu üben.*) Es wurde ihm die Aufgabe gestellt, den Zuschuss von 78,000 Gldn., der nie ausgereicht hatte, nicht zu überschreiten und eine Schuldenlast von 44,000 Gldn. zu decken. Indem er die Einnahme um 20,000 Gldn. jährlich erhöhte, löste er vollkommen diese Aufgabe, ohne im Mindesten der Kunst Eintrag zu thun, die vielmehr unter seiner Leitung an allgemeiner Anerkennung bedeutend gewann. Bei dieser Gelegenheit ist einer Eigenthümlichkeit seiner Verwaltung zu gedenken. Während der ersten eilfjährigen Theaterleitung, wo Küstner das Leipziger Theater für seine Rechnung führte, verfuhr er bei der Verwaltung mit einer besonderen Liberalität, ohne ängstliche Wahrnehmung seines pecuniären Vortheils, wo es galt, die Kunst zu fördern, so dass seine Unternehmung nicht ohne pecuniäre Opfer geblieben sein soll. Bei der späteren Leitung von Hoftheatern für fürstliche Rechnung hatte er streng das ihm bestimmte Mass des von oben herab bewilligten Zuschusses im Auge, und scheute keine, auch mit Unannehmlichkeiten verknüpfte Massregel, die zur Erreichung dieses Zweckes bestimmt war. Es spricht dies allerdings für seine Uneigennützigkeit, wie für seine strenge Rechtlichkeit. Der König von Bayern versetzte ihn in Anerkennung seiner Bestrebungen im Jahre 1837 in den Adelstand. Das ungemein glückliche Gelingen der schwierigen Aufgabe, die Küstner an dem Münchener Theater gelöst und worin er ein wahres Meisterstück ökonomischer Theaterverwaltung vollbracht, zog die Aufmerksamkeit des Königs von Preussen, der sich im Jahre 1841 am Hofe in München zum Besuch befand, auch früher das Küstner'sche Theater in Leipzig öfters besucht hatte, auf Letzteren, in dem der König den geeigneten Mann erkannte, um die Berliner Hofbühne innerhalb eines begrenzteren Finanzetats, als dort bis zum Jahre 1840 stattgefunden, zu erhalten und ungeachtet dieser damals beabsichtigten Einschränkungen dennoch nach dem höchsten artistischen Massstab weiterzuführen. Küstner nahm, bei seinen sehr befriedigenden und angenehmen Verhältnissen in München, gleichwohl die ihm für Berlin gewordenen Anträge an, indem es etwas Anziehendes für ihn hatte, ein Kunstinstitut unter grossartigeren und erweiterten Verhältnissen zu leiten und dadurch einen höheren Wirkungskreis für das deutsche Theaterwesen überhaupt zu gewinnen. In dieser Aussicht verliess er im Januar 1842 München, und, nachdem er zuvor eine Reise durch Italien gemacht hatte, übernahm er im Juni 1842 unter Zusicherung einer lebenslänglichen Anstellung die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele in Berlin.

Die daselbst erfolgreich durchgeführte Wirksamkeit Küstner's zeigte das consequente Streben: eine musterhafte Disciplin der Verwaltung mit einer Hingebung an die Kunstinteressen und an die Forderungen der Gegenwart zu vereinigen. Küstner strebte nach dem Musterstaat des deutschen Theaters, den er in rechtlicher,

---

*) Vgl. Küstner's 34 Jahre.

cher, socialer und künstlerischer Beziehung neu und fest begründen wollte, und aus dieser Idee, die ihn in seinem ganzen Theaterleben geleitet und zu deren Verwirklichung er in seinen bisherigen Bühnenleitungen die gewichtigsten Erfahrungen und Materialien gesammelt, aus dieser Idee gingen bei ihm alle Versuche und Schritte hervor, die Bühnenorganisation in allseitiger, zeitentsprechender, auf der künstlerischen und gesellschaftlichen Höhe der Gegenwart stehender Form zu vollbringen. Wenn es auch in den verschiedenen Kreisen, welche durch seine Reformversuche, wie überhaupt durch seine mit Entschiedenheit und freimüthigem Charakter durchgeführte Stellung berührt wurden, nicht an mannigfachen Gegenwirkungen fehlen konnte, so musste man doch bei allen Parteien stets dem aufrichtigen und biedern Sinn, dem edlen, für seine eigene Person uneigennützigen Streben und dem ebenso energischen als humanen Naturell, womit Küstner unter den ihm bereiteten schwierigsten Verhältnissen doch immer Herr seines Handelns und seines Strebens zu bleiben wusste, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Unter den neuen Einrichtungen, welche er in Berlin in's Leben rief, verdient obenan der Autorenantheil — Tantième — genannt zu werden, welcher im Jahre 1845 gleichzeitig an dem Hoftheater in Berlin und an dem Hofburgtheater in Wien, damals unter der Direction Holbein's, auf des Letzteren und Küstner's Anregung und wesentlich nach dem von ihm ausgearbeiteten Plane, den er schon früher in Paris entworfen, eingeführt wurde. Schon hierin liegt ein unschätzbares Verdienst der Küstner'schen Theaterverwaltung, dass er bemüht war, auch in Deutschland den dramatischen Dichtern und ihren Familien einen erheblicheren Gewinnantheil zu sichern und sie dadurch in ein lebendigeres und gegenseitigeres Verhältniss zur Bühne zu bringen. Diese Einrichtung wurde in Berlin, wie in Wien, vorerst nur versuchsweise auf drei Jahre gemacht, und obwohl es von einer gewissen Seite her nicht an einer gewissen Opposition gegen ihr Bestehen fehlte und sich sogar Stimmen erhoben, die ein staatsgefährliches und die Schriftsteller zur Aufregung der Massen verführendes Element darin erkennen wollten, so blieb doch die Anerkennung der Zweckmässigkeit der Tantième Sieger und wurde dieselbe zu Anfang des Jahres 1847 bis auf Weiteres prolongirt. Ein zweites, tief in die Bühnenorganisation eingreifendes Verdienst erwarb sich Küstner durch eine neue Theatergesetzgebung in Berlin, oder vielmehr durch eine neue Bearbeitung, zeitgemässe Ergänzung und Redaction der in Berlin bestandenen alten Iffland'schen Theatergesetze, die bei dem Berliner Theater zum grossen Nachtheil der Kunst und Bühnendisciplin gänzlich ausser Anwendung und fast in Vergessenheit gerathen waren. So entstand im Jahre 1845 das von Küstner neu geschaffene Theatergesetzbuch, worin er den vollständigsten Theatercodex liefert, der je zusammengestellt worden und dessen Nutzen, sowie auch die Milde der darin festgesetzten Strafen Zeit und Erfahrung herausgestellt haben. Ein Werk dieser Art musste sowohl wegen der ungemeinen Mühseligkeit seiner Abfassung, wie auch wegen der nicht geringeren Schwierigkeit seiner Einführung und Aufrechterhaltung anfangs die grössten Opfer erheischen und kann den ihm gebührenden Dank erst später nach längerer Bewährung und aus unparteiischer Beurtheilung der Zeit finden. Auch in den inneren technischen, ökonomischen und localen Verhältnissen des Berliner Theaterwesens traf Küstner sorgfältige und zweckmässige Bestimmungen.

Während er so in Berlin für die innere Verfassung des Bühnenwesens unablässig zu sorgen bemüht war, richtete er seine Blicke auch zugleich nach Aussen auf den Gesammtbestand der deutschen Theaterwelt überhaupt, der bisher nur, was die Seite ihrer rechtlichen Gegenseitigkeit anbetraf, häufig aus wechselseitigen Uebervortheilungen und Ablistungen bestanden hatte. Die Idee eines rechtlich begründeten Theaterstaats, die Küstner im Innern des Hauses durchzuführen bestrebt

war, brachte ihn auch auf den Gedanken einer deutschen Theater-Association, durch welche ein Verein der deutschen Bühnen begründet werden sollte, dessen ausgesprochener Zweck dahin geht: »contractlich erworbenen Rechten in den Theaterverhältnissen durch Anerkennung derselben von Seiten sämmtlicher contrahirenden Bühnen eine grössere Sicherheit zu verleihen und mit diesem gehobenen Rechtszustande zugleich den Schauspielerstand moralisch zu heben.« Der von Küstner ausgearbeitete Plan wurde die Grundlage vieler mühsam angeknüpften und verfolgten Unterhandlungen mit allen deutschen Bühnenvorständen, und hatte das erfreuliche Resultat, den allgemeinsten Anklang zu wecken und namentlich bei den deutschen Fürsten und Regierungen eine besonders lebhafte Förderung und Schutz zu finden, so dass damals fast sämmtliche grössere Bühnen Deutschlands, 32 an der Zahl, sich diesem Rechtsvertrage anschlossen. Letzterer hat sich in der Art bewährt, dass während seines Bestehens bis zu Küstner's Abgange sich noch keine Differenz ergeben hatte, welche eine schiedsrichterliche Entscheidung nöthig machte. Dieser Vertrag wurde noch vor dem Ausscheiden Küstner's auf anderweite fünf Jahre verlängert, bei welcher Gelegenheit die General-Intendantur der Königlichen Bühne von Neuem als Centralpunkt der Geschäftsführung gewählt wurde.

Der glücklichen und bedeutenden Wirksamkeit Küstner's in Berlin lassen sich auch die hier von ihm erlangten finanziellen Resultate unbedingt beizählen. Auch hier bewährte sich das Princip seiner Verwaltung, und wenn die Einnahme im dreijährigen Durchschnitt vor ihm 170,000 Thlr. betragen hatte, stieg sie unter ihm in den Jahren 1842, 45, 46 und 47, auf welche die Folgen des Opernhausbrandes und der Revolution nicht einwirkten, auf die Durchschnitts-Einnahme von 210,000 Thalern jährlich, vermehrte sich sonach um 40,000 Thlr. *)

Mehr noch als diese Verbesserungen in der Theater-Oekonomie zeugen für die Thätigkeit, Umsicht und den Kunstgeschmack Küstner's die während seiner Leitung getroffenen neuen Engagements. Künstlerinnen, wie eine Wagner, Köster, Thomas, Hoppé, Edwina Viereck, Adolphine Neumann, Marie Taglioni; Künstler, wie Hendrichs, Döring, Hoppé, Dessoir, Joseph Wagner, Krause, Liedtke, Salomon, Hoguet-Vestris und die beliebte Dramendichterin Birch-Pfeiffer sprechen für sich selbst. Zur Zahl der Gäste, welche er meistens in mehreren Saisons vorführte, gehören folgende Celebritäten: die Viardot, die Lind, die Cerrito, die Grisi, Alois Ander, Tichatscheck, die Schröder-Devrient, Pischeck, die Cruvelli, Fanny Elsler, Lucile Grahn, Emil Devrient, Baison, die Haitzinger-Neumann, Louise Neumann, die Rachel und Roger.

Hatte er in Leipzig und München in friedlichen, glücklichen Zeiten gewirkt, so legten ihm in Berlin der Brand des Opernhauses (1843) und die Jahre der Unruhen (1848 und 49) grosse Hindernisse und Erschwerungen seiner Aufgabe in den Weg, und gefährdeten selbst seine persönliche Stellung. Auch dies überwand er glücklich, obschon nicht ohne Nachtheile für seine Gesundheit. Diese bewogen ihn im Jahre 1851, nachdem er neun Jahre die General-Intendantur geführt und seit 1817, also während 34 Jahren als Theatervorstand thätig gewesen war, eine Zeitdauer, welche weder Schröder's, noch Iffland's Direction erreichte, um seine Pensionirung einzukommen, welche ihm unter Bezeigung der vollkommensten Allerhöchsten Zufriedenheit gewährt wurde. Er erhielt von Sr. Majestät dem Könige als Anerkennung seiner Dienste den rothen Adlerorden zweiter Klasse mit Eichenlaub, sowie er früher das Comthurkreuz des Bayrischen Verdienstordens vom heiligen Michael und des Sachsen-Ernestinischen Hausordens, sowie das Ritterkreuz I. Klasse des

*) Siehe Küstner's „34 Jahre meiner Theaterleitung."

Grossherzogl. Hessischen Ludwigsordens und die Medaille für die Sächsischen Freiwilligen für 1814 erhalten hatte.

Ward ihm überall, wo er dirigirte, schon während seiner Leitung eine vielfache Anerkennung nicht versagt, so wurde ihm dieselbe jedoch in der Folgezeit noch in weit grösserem Masse zu Theil, was unzweideutig für die Vorzüge seiner Theaterleitung spricht.

Was Küstner's schriftstellerische Thätigkeit betrifft, so sind bereits in vorstehender Biographie mehrere seiner Schriften erwähnt worden, als: »Dramatische Kleinigkeiten«, »Die beiden Brüder«, »Rückblick auf das Leipziger Theater« und seine verschiedenen Gesetzbücher. Ausser diesen fallen noch in die Zeit vor dem Beginn seiner Theaterverwaltuug mehrere noch immer geschätzte und citirte Abhandlungen in lateinischer Sprache über die Lehnsvormundschaft und das Verhältniss der Ehe zu Kirche und Staat mit Beziehung auf den Codex Napoleoneus: »De matrimonio atque ratione, quae ei cum civitate atque ecclesia intercedit, spectato imprimis codice Napoleoneo — 1810«, welche Dissertation er zur Erlangung der Doctorwürde schrieb und öffentlich vertheidigte. Sie behandelt unter Anderem den neuerdings vielfach zur Sprache gekommenen Gegenstand der Civilehe. In die Zeit nach Aufgabe seiner vier Theaterleitungen, von 1851 bis zur Gegenwart, fallen folgende Bücher: »Vierunddreissig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin, zur Geschichte und Statistik des Theaters — Leipzig, 1853 —«. In diesem Buche legt er, wie früher in dem »Rückblick auf das Leipziger Theater« über letzteres, so über seine sämmtlichen Theaterleitungen Rechenschaft ab. Ferner schrieb er das »Taschen- und Handbuch für Theaterstatistik — Berlin 1855 —«, dem eine zweite, vermehrte Auflage — Leipzig 1857 — folgte. Im Jahre 1857 lieferte er eine Bearbeitung des französischen Drama's von M. Uchard: »Die Fiammina«, welche auf dreissig der vorzüglichsten deutschen Theater bereits aufgeführt wurde und noch anderen Aufführungen entgegensieht. Endlich folgt das gegenwärtige »Album des Königl. Schauspiels und der Königl. Oper zu Berlin unter der Leitung von A. W. Iffland, K. Grafen von Brühl, W. Grafen von Redern und K. Th. von Küstner für die Zeit von 1796 bis 1851.«

In allen vorbenannten Werken legte er für Alle, die am Theater Theil nehmen oder haben, seine so nützlichen als interessanten Erfahrungen, Grundsätze und Einsichten nieder über das gesammte Bühnenwesen und insbesondere über die Theaterleitung in finanzieller und artistischer Hinsicht, und gab zugleich statistisch-historische und finanzielle Angaben über deutsche und ausländisshe Theater, deren letzteren Zahl sich gegen 50 beläuft, welches Werk in seiner Zusammenstellung als ein neues, noch nicht dagewesenes zu betrachten ist.

Nächst diesen schriftstellerischen Arbeiten beschäftigte und erfüllte ihn noch das bereits früher durch die Einführung des Autorenantheils an den Tag gelegte Interesse für die dramatischen Dichter, und zwar in folgender Weise: Seit dem Gesetze in Frankreich von 1791, in welchem den dramatischen Dichtern und Tonsetzern das Recht ertheilt wurde, vermöge dessen ohne ihre Zustimmung weder gedruckte noch ungedruckte Stücke zur Aufführung kommen durften, und die Zuwiderhandlung mit Geldbussen und Confiscation der Einnahmen geahndet wurde, vergingen 46 Jahre, bis in Preussen 1837 ein Gesetz zu Gunsten der dramatischen Autoren gegeben wurde. War auch dieses in seinem Entwurfe, wie in Frankreich, auf die gedruckten Stücke ausgedehnt, so beschränkte es doch der Staatsrath auf die ungedruckten, und die gedruckten konnten sonach zum grössten Nachtheil der Autoren aufgeführt werden. Derselben Bestimmung folgte man, als vier Jahre darauf, 1841, auf den Antrag Preussens ein das geistige Eigenthum der dramatischen Autoren sicherndes Gesetz für ganz Deutschland gegeben wurde. Vermöge

dieses Gesetzes vom 22. April 1841 durfte die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werks nur mit Erlaubniss des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger stattfinden, so lange das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht worden. Geschah dadurch wenigstens ein Schritt vorwärts, so beschränkte doch die hinzugefügte Bedingung wieder die gemachte Concession bedeutend, indem gedruckte Stücke ohne Einwilligung der Autoren ohne Weiteres zu ihrem grossen Nachtheile gegeben werden durften. Um nun den deutschen Dichtern, gleich wie den französischen, gerecht zu werden, beabsichtigte und entwarf Küstner einen Antrag an Se. Majestät den König, mit dem Gesuche, Allerhöchst veranlassen zu wollen, dass die Bundestagsbestimmung vom 22. April 1841 auch auf die gedruckten dramatischen und musikalischen Werke ausgedehnt werde. In Begriff, dieses Gesuch in einem Bericht zu überreichen, brach im Jahre 1848 die Revolution aus, und die grossen politischen Ereignisse der Jahre 1848, 49 und 50 boten nicht den geeigneten Augenblick dar, dieses Werk der Kunst und Ruhe zur Ausführung zu bringen. Zu seiner grossen Freude wurden in der Session der Preussischen Kammern 1853 bis 1854, denselben gesetzliche Bestimmungen zum Schutze der dramatischen Dichter und Componisten von der Regierung vorgelegt und von den Kammern angenommen, wodurch den Besagten in Preussen das geistige Eigenthum an ihren Werken in der Art eingeräumt wurde, wie es ihnen zukommt und wie sie es in Frankreich schon seit 68 Jahren besitzen. Es wurde sonach hierdurch eine alte Schuld endlich abgetragen. Dieses Gesetz vom 20. Februar 1854 befindet sich in dem »Handbuch — 1857 — « wörtlich angeführt, welches zugleich diesen Gegenstand veröffentlicht und gründlichen Nachweis giebt. Die preussische Regierung hat jedoch nicht nur vorbesagtes Gesetz, was, versteht sich, nur für Preussen gilt, gegeben, es hat noch mehr gethan, es hat in Folge eines von Küstner im Mai 1855 gestellten Ansuchens beim Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten, bei dem Bundestage im December 1855 auf Erweiterung des, vermöge des Bundestagsbeschlusses vom 22. April 1841 gewährten Schutzes dramatischer und musikalischer Werke in der Weise angetragen, wie sie das für Preussen gegebene Gesetz vom 20. Februar 1854 festsetzt. Zur Prüfung dieses Antrags wurde ein Ausschuss festgesetzt, welcher aus Herrn von Nostiz, Herrn von Bismark und Herrn von Eisendecher bestand. Derselbe begutachtete diesen Antrag und trug auf die Annahme desselben an. Wie bekannt, muss diese Annahme von sämmtlichen Mitgliedern des Bundes erfolgen, um den Antrag zum Gesetz für Deutschland zu erheben. Dies erklärt die Frist, welche die Entscheidung dieser Angelegenheit erforderte. Küstner's reges Interesse für dieselbe und die bessere Stellung der deutschen Autoren liess ihn, soweit es in seiner, damals von jeder Amtsthätigkeit zurückgezogenen Stellung geschehen konnte, Alles thun, um diese Frist möglichst zu benutzen. Er wandte sich an die deutsche Presse, welche einen entschiedenen Einfluss auf die öffentliche Meinung ausübt, wenn es gilt, das Gute und Schöne zu befördern. In angesehenen Blättern, als der Frankfurter Postzeitung und der Berliner Spenerschen vom 30. December 1855, in der Allgemeinen Augsburger und der Allgemeinen Leipziger vom 4. September 1856, sowie in mehreren Theater-Journalen setzte er die Gründe aus einander, welche die Rechte der deutschen Autoren begründen und deren endliche Anerkennung gebieterisch in Deutschland fordern, sowie sie schon seit langer Zeit Frankreich gewährt hat. Er benutzte ferner geeignete Gelegenheiten, um einflussreichen Männern, die er persönlich kannte, als dem K. K. Oesterr. Ministerpräsidenten Herrn Grafen Buol, den Herren von Nostiz und von Schrenk, den Sächsischen und Bayrischen Bundestags-Gesandten, diesen Antrag Preussens zur Erwägung zu empfehlen, dessen allein es bedurfte, um bei ihrer tiefen Einsicht, ihrer Liebe und Achtung für die Poesie und Literatur, ihr Interesse

für diesen Gegenstand zu gewinnen. Die von der Weisheit des Bundestags gehegte Hoffnung für die Annahme des Preussischen Antrags ging in Erfüllung. Das betreffende Gesetz befindet sich gleichfalls in besagtem »Handbuch von 1857« angeführt und ist der Schlussstein, welcher das Gebäude des geistigen Eigenthums der dramatischen Dichter in Deutschland vollendet; durch dasselbe werden in sämmtlichen deutschen Bundesstaaten, Oesterreich und Preussen inbegriffen, die gerechten Ansprüche der dramatischen Autoren anerkannt, und wird ihnen ein angemessener, würdiger Lohn ihres Fleisses und Talents verabfolgt; dadurch endlich wird wesentlich zur Hebung der deutschen dramatischen Dicht- und Tonkunst beigetragen.

Zwischen diese Thätigkeit, seine schriftstellerischen Arbeiten und alljährliche Reisen in Deutschland, Frankreich und Italien, auf welchen er zugleich viele theatralisch- statistisch- und historische Nachrichten für seine Bücher sammelte, zwischen alles dies vertheilte Küstner die durch seine Pensionirung ihm gewordene Muse und bethätigte dadurch fortwährend im vorgerückten Alter, wie in seinem früheren Leben, in Geistesfrische seinen lebendigen Sinn für Kunst, Theater und alles Schöne. Er hat seinen Aufenthalt fortwährend in Berlin genommen, wo das Theater und der grossstädtische Centralpunkt von Allem, was Kunst und Wissenschafft betrifft, den Abend seines Lebens verschönert.

M.

Hermann Hendrichs,

geboren zu Köln 1809, in der Wiege der deutschen Geschichte, Poesie und Kunst, welche in diesem milden Himmelsstriche, an dem blauen Strome und den grünen Rebenhügeln dort zuerst, vor anderen Gauen Deutschlands, geweckt und genährt wurde. Sein Vater, ein Turn- und Taxis'scher Postbeamter, brachte den Knaben nach Frankfurt a. M., und widmete ihn dem Kaufmannsstande, aber ein unwiderstehlicher Drang zog ihn zu der dämonisch verlockenden Bühne. Die durch Bürger's Leben bekannte Elise Bürger, dessen Wittwe, genöthigt, sich durch Engagement beim Theater und Declamationsunterricht zu ernähren, gab Hendrichs die erste Anleitung zur Schauspielkunst. Nachdem er sich auf mehreren Liebhabertheatern in Frankfurt versucht hatte, wo ihn Schreiber Dieses als Jaromir gesehen, kam Hendrichs zu Letzterem nach dem nahen Darmstadt, dessen Hoftheater dieser damals leitete, trug ihm mehrere Stellen aus klassischen Dramen vor, sowie seine Wünsche, zum Theater zu gehen. Die viel versprechenden Proben seines Talents veranlassten den Schreiber, Hendrichs auf dem Darmstädter Hoftheater, kurz vor dem nahen Schlusse desselben, als Kosinsky den ersten öffentlichen theatralischen Versuch machen zu lassen. Dieser fiel so günstig aus, dass die Direction des Frankfurter Theaters, welche ihn früher nicht auftreten liess, sich jetzt dazu bewogen fand. Im J. 1831 trat Hendrichs als Quentin Durward in Delavigne's Trauerspiel: »Ludwig XI. in Peronne« zum ersten Male auf und wurde sofort angestellt. Hier brachte Hendrichs seine Lehrjahre zu, und bildete sich, von schönen Anlagen und äusseren Vorzügen unterstützt, zu dem Grade der Meisterschaft aus, welche ihm im J. 1837 eine dreijährige, vortheilhafte Anstellung als erstem jugendlichen Helden und Liebhaber beim Hoftheater zu Hannover, damals unter Holbein's verständiger Leitung, verschaffte. Hier erlangte er bald, nach Holbein's eigener dem Schreiber Dieses gemachten Aeusserung, die volle, warme Gunst des Publikums, der Frauenwelt und der Direction, welche ihn die Dornen der theatralischen Laufbahn weniger fühlen liess und ihn an die ungetrübte Gunst des veränderlichen Theaterhimmels gewöhnte und verwöhnte. Während dieses Engagements gab er in Hamburg, Dresden, Prag, Wien und Berlin Gastspiele, welche ihm die ehrenvollste Anerkennung und vortheilhafte Engagementsanträge verschafften. Er entschied sich unter diesen für die Wiege des deutschen Rufs, für die Königliche Bühne in Berlin, welches Engagement er, nach Beendigung des Hannoverschen Contracts, 1840 antrat. Er fand jedoch in seinem, von mehreren Inhabern in vollen Besitz genommenen, Rollenfache so wenig Beschäftigung, dass er nach kurzer Zeit

dringend um seine Entlassung bat und sie erhielt. Er ging hierauf an das Hamburger Stadttheater, damals unter Mühling und Cornet, wo er während eines vierjährigen Contracts sich zum Liebling des Publikums emporschwang und eine der Hauptstützen des damaligen Hamburger Theaters wurde. Im J. 1844 erhielt er von dem General-Intendanten v. Küstner, Demselben, der ihn zuerst auf den Brettern eingeführt, einen Ruf an das Berliner Theater, gastirte daselbst mit dem günstigsten Erfolge als Ingomar im »Sohn der Wildniss«, als Bruno in »Mutter und Sohn«, als Mortimer und Don Carlos, und trat sofort nach diesem Gastspiele, im Juni 1844, als Ferdinand in »Kabale und Liebe« und Rolla in »Dornen und Lorbeer« seine Anstellung in Berlin an, welche er nicht wieder verlassen und für seine Lebenszeit zugesichert erhalten hat. Sein stabiles, dauerndes Engagement begann sonach erst unter Küstner's Leitung, demzufolge er auch zur Küstner'schen Periode gezählt worden ist.

Hendrichs gehört zu den Künstlern, welche alljährlich Gastspiele finden und geben, stets von Beifall und Kassenerfolg begleitet. Es dürfte kein irgend bedeutendes deutsches Theater geben, wo er nicht aufgetreten wäre. Dies spricht am Besten für seinen weit verbreiteten, wohl begründeten Ruf. Auch bei den sogenannten Mustervorstellungen in München, 1854, war Hendrichs betheiligt, trat in denselben als Faust, Egmont, Don Cesar in der »Braut von Messina«, als Clavigo, als Prinz in »Emilia Galotti« auf und theilte mit den übrigen nach München berufenen Meistern der Schauspielkunst die bei diesem Wettspiel hoch gesteckten Lorbeeren. Was ihn als Künstler anlangt, so ist er allerdings, wie Wenige, von der Natur bedacht: ein klangvolles Organ, — man könnte es ein Tenororgan nennen, — wie für das Fach der Liebhaber geschaffen, dabei eine für das Heldenfach gleich geeignete Kraft und Ausdauer, die ihm nie untreu wird und selbst ihn manchmal verführt, sein Organ im vollsten Masse in Anspruch zu nehmen. Mit letzterem verbindet er eine schöne, männliche Gestalt und edle Gesichtszüge; wie erstere sich zu gelungenen plastischen Gestaltungen, so fügen sich letztere zu jedem mimischen Ausdruck der Leidenschaft, des Schmerzes, wie der Freude. Er besitzt eine klare Auffassung, eine lebhafte Phantasie und ein warmes, tiefes Gefühl, das sich bis zur Schwärmerei und Begeisterung steigern kann, wo es der Moment und die Dichtung gestattet oder verlangt. Deshalb liegen auch besonders in seiner Sphäre Aufgaben, welche die Wahrheit und Wärme des Gefühls in Anspruch nehmen, die von Begeisterung ausgehen und Begeisterung erzeugen. So sind seine Leistungen in Schiller's Dramen besonders beliebt: früher, als er jugendliche Liebhaber spielte: Ferdinand und Don Cesar, jetzt, da er in das gesetzte Fach getreten: Tell, Bastard in der »Jungfrau« und Fiesko. Desgleichen gehörten und gehören zu seinen vorzüglichsten Rollen: Clavigo, Prinz in »Emilia Galotti«, Egmont und Götz von Berlichingen; in diesem, wie im Tell, giebt er mit Wahrheit und Kunst die deutsche naturwüchsige Biederkeit und Einfachheit. Endlich gehören noch zu seinen besten Rollen in verschiedenen Richtungen: Struensee von M. Beer, Wetter von Strahl, Essex im Laube'schen Drama, Leicester, Don Cesar in »Donna Diana«, der Lord in der »Waisen von Lowood« und Herzog Albrecht im gleichnamigen Trauerspiel von M. Meyer. Wegen Hendrichs' trefflichen Spiels ist zu bedauern, dass letzteres Stück vom Repertoir verschwunden ist. Namentlich gab er die Scene, wo Albrecht die Nachricht von der Ermordung der Agnes erhält, mit tiefer Wahrheit und seltener Kunst. Inartikulirte Töne machten seinem Schmerze Luft, die so natürlich, als ergreifend waren.

Aus dem Allen ergeht, dass Hendrichs ein für sein Fach, wie nur selten, mit äusseren und inneren Mitteln begabter Künstler ist, zu dessen Besitz sich jede erste Bühne, so wie Dichter und Publikum Glück wünschen können.

Franz Hoppé.

Ueber die äusseren Lebensschicksale dieses Hingeschiedenen, den Gang seiner Entwickelung, kann nur Weniges berichtet werden. Eine gewisse, scheue Zurückhaltung und Mangel an Hingebung charakterisirten ihn.*) Hierin stand er in einem gewissen, geistigen Rapport mit Seydelmann, dessen künstlerisches Wirken offenbar auf Hoppé nicht ohne Einfluss geblieben ist.

Franz Hoppé war im Jahre 1810 in Petersburg geboren. Sein Vater war beim K. K. deutschen Hoftheater angestellt, wurde pensionirt und verliess mit seiner Familie Russland, um nach Deutschland zu gehen. Die Neigung für die Bühne entwickelte sich bei Franz Hoppé ebenso früh, als bedeutende Anlagen für Musik; die letzteren erwarben ihm die Protection eines hochgestellten Russen, welcher den Jüngling zur höheren Ausbildung nach Paris und London sandte, wo er als Chorist bei der Deutschen Oper angestellt gewesen sein soll. Von hier umgiebt seine Lebensverhältnisse ein gewisses Dunkel, das selbst seinen nächsten Angehörigen nicht aufgeklärt ist. Er liebte es nämlich nicht, sich gegen irgend Jemand darüber auszusprechen, und zog sich vor Anfragen und Andeutungen scheu in sich selbst zurück. Hoppé gehörte nach seiner Rückkehr nach Deutschland, in den ersten Jahren der Dreissiger dieses Jahrhunderts, verschiedenen mittleren und kleinen Bühnen, als Freiburg im Breisgau, an; er spielte damals im Schauspiel das Liebhaberfach und sang in der Oper Bariton-Partien. Später ward er am Stadttheater in Hamburg engagirt, vermochte aber nicht, obwohl von einer einnehmenden Persönlichkeit unterstützt, sich die Gunst des Publikums und des damaligen Directors Schmidt zu erwerben. Hoppé kam nach Düsseldorf, als das dortige Theater unter Immermann's Leitung stand, und zwar als Sänger. Der Geist, in welchem dieses Unternehmen damals geleitet wurde, ist wohl auf keinen Künstler ohne Einfluss geblieben, der demselben anzugehören das Glück hatte. Die wenigen Jahre seiner Leitung der Düsseldorfer Bühne haben Immermann einen grossen Einfluss auf die deutsche Kunstwelt erworben. So manche unserer bedeutendsten Künstler verdanken ihm ihre erste, so manche ihre letzte Schule.

Das Gastspiel Seydelmann's auf dem Düsseldorfer Theater gab dem Künstlerleben Hoppé's einen Wendepunkt. Seydelmann betrat damals zuerst als Nathan, Essighändler, Carlos und Mephisto die Düsseldorfer Bühne und fand keinen glühenderen Verehrer seines erhabenen Genius, als unseren Hoppé, welcher die Leistungen des grossen Künstlers in den Darstellungen wie auf den Proben auf das Aufmerksamste verfolgte. Endlich ward ihm auch das Glück zu Theil, mit dem bewunderten Mimen an einem Abende die Bretter zu betreten und zwar in den »Advokaten«, wo er als Hofrath Reisland eine so entschiedene Talentprobe in der Charakteristik ablegte, dass er neben Seydelmann, welcher den Wellenberger spielte, lebhaften Beifall fand. Von diesem Moment an wandte sich Hoppé ganz dem sogenannten Charakterfach zu und quittirte gleichzeitig die Oper. Der Fleiss und die Sorgfalt, welche Hoppé hier und auch späterhin dem Studium seiner Aufgaben widmete, waren ausserordentlich. Stunden, ja, man kann wohl sagen, Tage lang befand er sich vor dem Spiegel und übte mit unermüdlicher Ausdauer seine Rollen.

*) Aus diesem Grunde und wegen Hoppé's kurzer künstlerischer Laufbahn sind der über ihn zu benutzenden Quellen nur wenige und dürftige; so schweigen die vorhandenen encyklopädischen Werke über diesen vorzüglichen Künstler gänzlich. Der vorstehenden Biographie liegt hauptsächlich der in Heinrich's Almanach für 1850 befindliche Nekrolog zu Grunde.

So gelang es ihm denn, Liebling des Publikums in Düsseldorf zu werden, das seine wachsenden Fortschritte auf der neuen Bahn mit lebendiger Theilnahme begleitete. Zu dieser Zeit sah ihn der Sohn des Directors Schmidt auf der Düsseldorfer Bühne und empfahl ihn später dringend seinem Vater als Ersatz für das Charakterfach, in welchem Döring und Jost mit so grosser Anerkennung in Hamburg gewirkt hatten.

Nach diesen beiden Vorgängern hatte Hoppé, damals noch ein junger Mann, durchaus keinen leichten Stand, und es bedurfte geraumer Zeit, ehe der Künstler sich die Theilnahme des Publikums gewann. Diese schrieb sich eigentlich erst von dem Moment her, wo Hoppé in dem Töpfer'schen Lustspiel: »Der reiche Mann« die Titelrolle mit ungemeiner Feinheit zur Anschauung brachte, so dass das Publikum von dieser Leistung vollständig hingerissen wurde und dem Künstler diejenige Aufmerksamkeit widmete, welche seinen Darstellungen eine gerechtere Würdigung und grössere Anerkennung erwarben.

Hoppé verblieb an der Hamburger Bühne bis zu dem grossen Brande der Stadt im Mai 1842 und folgte sodann einem günstigen Rufe an das Hoftheater in Braunschweig, wo ihm ein Engagement für die Lebensdauer zugesichert ward.

Im Sommer des Jahres 1844 gelangte Hoppé zu einem Gastspiel auf dem Hoftheater zu Berlin und betrat diese Bretter am 1. Juli zum ersten Male als Nathan. Die Veranlassung dieses Gastspiels war folgende: Als Küstner im J. 1842 die General-Intendantur in Berlin antrat, fand er Seydelmann schwer erkrankt; seine Kraft war gebrochen, sein Geist gelähmt und er ging seinem Tode entgegen. Noch während dieser Krankheit, als sie sich als unheilbar herausstellte, war Küstner bedacht, dieses wichtige Fach wieder zu besetzen. Hoppé, damals in Braunschweig, ward zum Gastspiel eingeladen, das er mit dem günstigsten Erfolge gab. Seinem Engagement standen aber contractliche Hindernisse entgegen, welche jedoch durch Zahlung der bedeutenden Summe von 3000 Thlrn. beseitigt wurden, so dass Hoppé bereits im März 1844 als Mitglied der K. Bühne eintrat. Nun hatte er das Ziel seiner Bestrebungen wenigstens in dieser äusserlichen Stellung erreicht. Aber sein Fleiss, seine Ausdauer für seine Kunst erkalteten in keinem Augenblick, und fast bis zu den Schlussstunden seines früh verblichenen Lebens regte sich in ihm die gleiche Sorgfalt für die Aufgaben, deren Lösung ihm zu Theil geworden.

Leider sollte Hoppé nicht lange im Genusse seiner letzten Stellung bleiben. Das unerbittliche Geschick vergönnte ihm nicht den Sonnenblick günstiger Verhältnisse als Lohn für jahrelangen Kampf und viele Mühen, und löschte ihn aus der Zahl der Lebenden zu einer Zeit, wo der Künstler sich sowohl in seiner Stellung zu dem Publikum, als auch in seiner häuslichen Existenz eines ungetrübten Himmels erfreute. Das letzte Jahr seines Lebens war ein sieches; eine Badekur in Salzbrunn unterstützte seine offenbar schwindenden Kräfte in etwas, von denen eine auffallende Veränderung in seiner Erscheinung Zeugniss ablegte. Nach kurzem Krankenlager entschlief er in der Nacht vom 5. zum 6. Juli 1849, im 39sten Lebensjahre am Zehrfieber.

Am 9. Juli, um 8 Uhr in der Frühe, fand die feierliche Bestattung des Künstlers auf dem Friedhofe vor dem Oranienburger Thore statt, demjenigen gegenüber, welcher die irdischen Ueberreste Seydelmann's umschliesst. Die Kunstgenossen und zahlreiche Verehrer geleiteten den Verewigten zur letzten Ruhestätte.

Hoppé war zweimal verheirathet; das erste Mal verband er sich in London mit einer deutschen Schauspielerin, welche ihm nach Deutschland, nach Braunschweig und Berlin, folgte. Hier hatte sie das Unglück, einem unheilbaren Irrsinn zu verfallen, musste von Hoppé geschieden und in eine Irrenanstalt gebracht werden, in welcher sie zur Zeit noch lebt, durch die Allerhöchste Gnade unterstützt.

Zum zweiten Male verband er sich im September 1848 mit der K. Hofschauspielerin Clara Stich, eine Verbindung, die der Tod leider nach kurzer Zeit, nach neun Monaten, wieder löste. Der drei Kinder aus erster Ehe hat sich die Wittwe mit mütterlicher Liebe und Sorgfalt angenommen.

Was Hoppé als Künstler anlangt,*) so besass er grosse Vorzüge, welche denselben zu einer Zierde jeder Bühne machten. Mit einer angenehmen, einnehmenden Persönlichkeit ausgestattet, im Besitz eines wohllautenden, modulationsfähigen Organs und geleitet von einem ihn nie verlassenden Gefühl für Sitte und künstlerisches Mass, durfte er gewiss sein, niemals zu verletzen und immer einen wohlthuenden Eindruck zu hinterlassen, insofern dieser namentlich auf der Vermeidung alles Extremen und Unschönen beruht. Seine Figuren hatten etwas Massvolles und Gefeiltes; ein guter Geschmack und eine verständige, klare Auffassung walteten durchgängig in ihnen. Daher befriedigte Hoppé vorzugsweise in solchen Charakterrollen, welche eine gewisse Glätte, Gemessenheit und besonders die Vermeidung alles starken Auftragens forderten, wie als Marinelli und Gessler, beides Gestalten, welche zwar die Nachtheile der menschlichen Natur herauskehren, aber doch zugleich dieselbe in das Gewand aristokratischer Haltung und sehr massvoller Bewegung hüllen. Und wo in der dramatischen Darstellung diese Vorzüge ausreichten, wo in einer Charakterzeichnung der Anstand, die Mässigung, die gebildete Auffassung und besonnene Durchführung derselben genügte, da war die Wirkung Hoppé's eine entschieden günstige, der Eindruck der Rolle ein befriedigender. Aber alle diese Vorzüge haben, so positiv sie auch wirken, für die Durchführung gerade der grössten Charakterzeichnungen vielmehr nur einen negativen Werth. Sie gewähren noch keine Bürgschaft für die plastische Herausarbeitung eines Charakters. Für Gestalten, welche in den Abgrund der menschlichen Natur führen und dämonische Wirkungen fordern; für Gestalten ferner, denen nur der Humor beikommen und sie künstlerisch ausgleichen kann, für solche Gestalten reichten die Phantasie und das Darstellungstalent Hoppé's nicht zur Genüge aus. Werden beispielsweise sein Mephistopheles und Franz Moor genannt, so konnte man von ihnen nur eine verständige Auffassung und eine Enthaltsamkeit von allem Verzerrten und Geschmacklosen rühmen, musste aber auch ebenso bekennen, dass sie nicht an die Grösse der dichterischen Conception reichten und der dämonischen Kraft entbehrten, welche sie nun einmal zu ihrer Versinnlichung unbedingt erheischen. Dieser Mangel der schaffenden Phantasie und des Humors liessen daher bei Hoppé's Spiel den Zuschauer selten zu derjenigen inneren Bewegung kommen, in welcher er nur von der dichterischen Gestalt erfüllt ist, und die Kämpfe, die Schrecken, die Leiden und Freuden derselben ganz durchlebt. Wusste Hoppé von dem Zuschauer jeden verletzenden Eindruck fern zu halten, so wusste er ihn auch andererseits nicht hinzureissen; der Zuschauer sass ihm zwar in ruhiger Billigung des Dargebotenen gegenüber, vergass sich aber nicht selbst im Dargestellten, sobald die Aufgabe mehr erforderte, als nur Mass, Besonnenheit, Verstand und Glätte. Hoppé's Mässigung und Besonnenheit waren daher nicht, wie bei den grössten Künstlern auf allen Gebieten, der Ausdruck des sich selbst zügelnden und bezwingenden Genius, welche seiner Phantasie das Gleichgewicht halten, sondern vielmehr der Ausdruck einer gewissen Scheu, welche sich nicht in die höchsten dichterischen Regionen zu erheben, sich nicht in den tiefsten Abgrund der menschlichen Natur zu versenken wagt. Aber die grossen oben erwähnten Vorzüge des Künstlers machten denselben zu einem der verwendbarsten und zugleich willkommensten Schauspieler für jedes gebildete

*) Vgl. Küstner's „Vierunddreissig Jahre meiner Theaterleitung."

Publikum, welchem in den von ihm gespielten Rollen des Marinelli, Carlos in »Clavigo«, Gessler, Nathan, Hofrath Reismann in den »Advokaten«, Marquis d'Arlincourt in der »Familie« von Ch. Birch, des Tartüffe, Lamoignon im »Urbild des Tartüffe«, Riccaut de la Marlinière, Justizrath Fein im »Höflichen Mann« und des Adam im »Zerbrochenen Krug« ein grosser Kunstgenuss ward. Nach Allem erlitt die Königliche Bühne durch seinen Tod einen grossen Verlust.

Clara Hoppé, geb. Stich.

Sie hatte das Glück, einen im Lustspiele ausgezeichneten Künstler, Wilhelm Stich, zum Vater, und eine der ersten und berühmtesten Künstlerinnen, Auguste Stich, spätere Crelinger, zur Mutter zu haben, deren gründliche, treffliche Schule sie, nebst ihrer Schwester Bertha, genoss. So tüchtig herangebildet, betrat sie im J. 1834, im 14ten Jahre, zum ersten Male die Bühne. Dieses Auftreten, und zwar in Gemeinschaft mit ihrer Mutter und Schwester, welche gleichfalls zum ersten Male die Bühne betrat, fand seltsamer Weise nicht auf dem Königlichen Theater statt, wo ihre Mutter angestellt, sondern auf dem zweiten, dem Königsstädter, von Cerf geleiteten Theater, und bot das so seltene, als interessante Schauspiel, drei so durch Talent wie Schönheit ausgezeichnete Erscheinungen miteins dem Publikum vorzuführen. Dies geschah in »Sappho«, wo die Crelinger-Stich die Sappho, Bertha Stich die Eucharis und Clara Stich die Melita, sowie in »Kabale und Liebe«, worin die Crelinger-Stich die Lady Milfort, Bertha die Louise, Clara die Sophie gaben; welchen Jubel dies erregte, lässt sich denken, kaum beschreiben. Dieses Gastspiel zog, wie begreiflich, das Engagement der beiden Schwestern beim Königlichen Theater im J. 1835 nach sich, wo Clara Stich als »Käthchen von Heilbronn«, Marianne in den »Geschwistern« und Marie im »Grünen Domino« debütirte.

Von dieser Zeit an bis April 1842 blieb sie nebst ihrer Schwester beim K. Theater. So sehr Beide in ihrer Kunst, wie in der Gunst des Publikums fortschritten, so glaubten sie doch, bei der anderweiten Besetzung des Faches der Liebhaberinnen, nicht der vielfachen Beschäftigung theilhaftig zu werden, welche zur höheren und höchsten Ausbildung ihrer Kunst erforderlich. Beide Schwestern verliessen daher das K. Theater im April 1842, also kurz, ehe Küstner die General-Intendantur antrat, der sonach das wichtige Fach der Liebhaberinnen sehr lückenhaft fand. Die ältere, Bertha, engagirte sich beim Stadttheater in Hamburg, die jüngere, Clara, beim Hoftheater in Schwerin, wohin sie vom Grossherzog selbst eingeladen wurde. Nach einem Jahre jedoch schon kehrte sie, von Küstner gerufen, wieder zum K. Theater nach Berlin zurück und trat daselbst eine Anstellung an, die sie nicht wieder verliess und die sich in eine lebenslängliche später verwandelte.*)

Im J. 1848, am 28sten September, verheirathete sie sich mit dem, 1844 beim K. Theater angestellten, Franz Hoppé. Ein fatalistisches Geschick waltete über dieser Ehe. Schon, als sie geschlossen wurde, gab, wie bereits oben gesagt, Hoppé's Gesundheitszustand düsteren Befürchtungen Raum. Er spielte zwar, wenn auch mit Unterbrechungen, im J. 1848 und 49 fort, jedoch in einem leidenden, siechen Zustande. Am 22sten Juni 1849 trat er zum letzten Male in »Emilia Galotti« als Marinelli auf, wo der Prinz den für immer von der Bühne Scheidenden mit den

*) Theils weil ihre letzte, stabile Anstellung beim K. Theater erst 1843 erfolgte, theils, um ihre Biographie, wie in anderen Fällen, der ihres Gatten folgen zu lassen, ist sie dieser Periode zugetheilt worden.

Worten entliess: »Geh, geh, um Dich auf ewig zu verbergen!« Am 20sten Juni wurde dem Hoppé ein Sohn geboren, den er kaum noch im Leben begrüsste, ehe er, am 6ten Juli, dem Tode verfiel. An seiner auslöschenden Lebensfackel schien das Fatum die des Sohnes anzünden und der Gattin für den Gemahl einen Sohn geben zu wollen, der sich noch heute in Fülle der Gesundheit des Lebens erfreut. So folgte in diesem Hause in sich drängendem Wechsel Freude und Schmerz, Leben und Tod!

Die Künstlerin Hoppé empfing aus der Schule ihrer Mutter die gründlichste, correcteste Kunst der Rede; letztere ist, im Steigen wie Fallen, künstlerisch gemessen; sie hat weder zu viele, noch zu wenige, nur die nöthigen, richtigen Betonungen, jedes Wort erhält sein Recht; die Rede ist von Verstand beherrscht und von Geist durchdrungen. Man wird sagen, dass diese Redekunst ein nothwendiges Erforderniss ist, also einer Schauspielerin nicht fehlen darf, und doch vermisst man sie häufig, in Folge mangelnder Schauspielerschulen. Als Clara Hoppé sich der Bühne widmete, vereinigte sie alle inneren und äusseren Mittel und Vorzüge, um sie zu einer ausgezeichneten Darstellerin im munteren, naiv sentimentalen Fache der Liebhaberinnen zu eignen. Sie besass eine wohlgebaute, mehr kleine als grosse Gestalt, kindliche, gewinnende Gesichtszüge mehr schalkhaften und netten, als hohen und ernsten Charakters, desgleichen eignete sich ihr Talent für das angegebene Fach im Scherz wie Ernst, ja im letzteren konnte sie sich selbst über das Sentimentale hinaus bis zum Tragischen erheben, wovon ihr Gretchen im »Faust« Zeugniss ablegt. In der ersten Hälfte ihrer theatralischen Laufbahn boten sich ihr in dem naiven und munteren Liebhaberfache die vielfältigsten Aufgaben, die sie mit Glück und Erfolg löste, als, ausser den schon benannten Käthchen und Gretchen, noch Klärchen im »Egmont«, Hertha im »Zeitgeist«, Evchen im »Verwunschenen Prinzen« und Lorle in »Dorf und Stadt.«

Einen schwierigen Stand bekam sie, als sie aus diesem ganz jugendlichen Fache in ein gesetzteres überging. Nach Brauch und Sitte folgen den jugendlichen Liebhaberinnen Anstandsdamen, Charakter- und tragische Rollen. Nicht in gleichem Masse, wie ihr Talent und Aeusseres für das erstgenannte, ist es für das letztere Rollenfach geeignet. Zu tragischen Rollen, wie Phädra, Adelheid von Weislingen, Elisabeth in »Maria Stuart« u. A. geht ihr, wie es in der vulgären Theatersprache heisst, das Zeug ab, die Hoheit der Gestalt, die Kraft und Ausdauer des Organs, die tragische Leidenschaft; dies legt ihr, bei allem Fleisse, aller Intelligenz nicht gänzlich zu besiegende Schwierigkeiten in den Weg und lässt sie einen schlagenden Erfolg, den diese Rollen fordern, nicht erlangen. Der Lateiner sagt: non omnes possumus omnia. — nicht Alle können und vereinigen Alles, wie man es z. B. in ihrer Mutter antrifft. Nichtsdestoweniger bleiben ihr Leistungen zu Gebote, die sie, zum grossen Vortheil der K. Bühne, in trefflicher Weise löst und lösen kann. Dahin gehören z. B. die Porzia im »Kaufmann von Venedig«, Beatrice in »Viel Lärmen um Nichts«, Cordelia in »Lear«, Baronin in »Stille Wasser«, Margarethe in den »Erzählungen der Königin von Navarra«, die Pompadour in »Narziss«, selbst die Desdemona in »Othello«. — So wird sie auch in dem Wirkungskreise, in den sie jetzt eingetreten, richtig und verständig beschäftigt und gestellt, der K. Bühne zur Zierde gereichen.

Julius Krause,

Sohn eines Fabrikbesitzers, ist 1812 in Berlin geboren. Frühzeitig wurde in ihm der Sinn für Musik durch seinen Vater geweckt, der aus warmer Kunstliebe in seinen Mussestunden sich mit Instrumental- wie Vocalmusik beschäftigte. Als Schüler des Gymnasiums zum grauen Kloster hatte Julius Krause das Glück, in der Person des Professors Emil Fischer nicht nur einen ausgezeichneten Gesanglehrer, sondern auch zugleich einen väterlichen Freund zu finden. Ihm verdankt er besonders, was er als Sänger geworden, vor Allem die Kenntniss der klassischen, älteren Musik, die auch für den dramatischen Sänger als die beste Grundlage zur künstlerischen Entwickelung mit Recht zu betrachten ist. Durch Fischer wurde er schon als Knabe in Zelter's Haus und durch diesen in die Singakademie eingeführt, wo seine Gesangsleistungen ihm bald die Ehre verschafften, deren Ehrenmitglied zu werden. Im J. 1831, 19 Jahre alt, bezog er, um Theologie zu studiren, die Universität in Berlin, wo er sodann als Erzieher im Hause eines angesehenen Kaufmanns angestellt wurde; auch hier widmete er alle seine freien Stunden dem Studium der Musik unter Zelter's und Fischer's Leitung, und trat noch als Student in den grossen Concerten der Singakademie, sowie bei auswärtigen Musikfesten als Solosänger zuerst in die Oeffentlichkeit. Durch alles dies wurde seine Neigung für die Musik immer mehr genährt, und wenn auch seine älteren Freunde und Lehrer ihn darin bestärkten, so war es nur zu natürlich, dass er den für sein ganzes Leben folgereichen Entschluss fasste, die Kanzel mit der Bühne zu vertauschen, ein Entschluss, den er bei dem Fleisse, Ernste und reiner Kunstliebe, mit denen er sein Talent vervollkommnete, nicht zu bereuen hat. Nachdem er noch Rellstab's trefflichen Unterricht genossen, welchen derselbe vielen Kunstjüngern aus uneigennütziger Liebe giebt, wandte er sich an die General-Intendantur der K. Schauspiele, die ihm vergönnte, in Mehul's Oper »Jakob und seine Söhne« als Jakob am 15. December 1835 aufzutreten, welcher erste theatralische Versuch einen schönen Erfolg hatte. In der Wahl dieser Rolle einer klassischen Musik spricht sich prophetisch die Bestimmung und der Erfolg seiner musikalisch-theatralischen Laufbahn aus. Der zur Zeit seines Auftretens anwesende, in der Musikwelt vortheilhaftest bekannte Karl Müller, Concertmeister beim Hoftheater zu Braunschweig, hörte den jungen Sänger und verhalf ihm zu einem Engagement am letztbenannten Theater, wo er zwei Jahre blieb. Als strebender Künstler wünschte er sich in einem grösseren Wirkungskreise, an einem grösseren Theater auszubilden und ging nach Wien. Drängte ihn sein innerer Beruf zur klassischen, besonders deutschen Musik, so wollte er doch auch ein anderes Kunstfeld, das der italienischen Musik, nicht vernachlässigen und bediente sich zu diesem Zwecke des Unterrichts von Gentiluomo, der ihm 1838 eine Anstellung beim Kaiserl. Kärnthnerthor-Theater verschaffte. So ehrenvoll diese Anstellung an einer der grössten und ersten deutschen Hofbühnen für ihn war, so vertauschte er sie doch, um eine grössere Beschäftigung zu erlangen, im J. 1839 mit einer am Ständischen Theater zu Gratz. Hier, in einer Vereinigung alles dessen, was anregend, ermuthigend und bildend auf den Künstler wirkt, verlebte er seine in vieler Hinsicht glücklichste Zeit, so dass ein Abschied von Gratz ihm sehr schwer ward, als er 1840 vom damaligen Intendanten des Hoftheaters in München, von Küstner, einen Ruf an letzteres Theater erhielt. Er debütirte daselbst als Jäger im »Nachtlager«, Bertram in »Robert«, Orovist in »Norma« und Dulcamara im »Liebestrank«. In diesen und späteren Rollen erfreute er sich eines Vorzugs vor vielen Anderen. In München war nämlich Pelligrini angestellt, ein

durch Stimme, Schule, Spiel und musterhafte Aussprache in deutscher wie italienischer Sprache ausgezeichneter Sänger, der vom Münchener Publikum angebetet und für unerreichbar gehalten wurde, auch vom Berliner Publikum, aber erst in seinem späteren Wirkungskreise, mit grosser Anerkennung gehört worden und im J. 1858 gestorben ist. Neben diesem konnten andere Basssänger in München nicht aufkommen und gefallen. Nur zweien gelang dies, dem Staudigl und Krause. Selbst wenn Letzterer mit Pellegrini zusammen wirkte, wie z. B. in den »Puritanern«, wo Pellegrini den Oberst Georg, Krause den Oberst Forth gaben, musste Jener mit Diesem den Beifall theilen, und das grosse Duett, was Beide sangen, rief einen Beifallssturm hervor und einen wiederholten Hervorruf. Wie seine Vorzüge als Theatersänger, wurden auch die als Kirchensänger gewürdigt, und verschafften ihm eine Anstellung als Hofkapellsänger. Dem Allen zufolge wurde Krause bald auf Lebenszeit mit Pension in München angestellt. Nachdem Küstner 1842 die General-Intendantur in Berlin angetreten, der Vaterstadt Krause's, theilte Letzterer mit Ersterem den lebhaften Wunsch, nach Berlin überzusiedeln, was natürlich nur dadurch gelingen konnte, dass Krause, namentlich in Bezug auf die Dauer der Anstellung, gleiche Vortheile in Berlin wie in München zugesagt erhielt. Dies geschah: Krause erhielt auf dringendes Bitten seine Entlassung in München und trat 1844 seine Anstellung in Berlin an, wo er als Jäger im »Nachtlager«, Forth in den »Puritanern«, und Figaro in »Figaro's Hochzeit« mit vollständigem Erfolge debütirte und bis heute mit Beifall und Ehre wirkt.

Was Krause's Stimme anlangt, so besitzt sie nebst Kraft, Stärke und Wohlklang einen so bedeutenden Umfang, dass er sowohl eigentlichen Basspartieen, selbst tieferen, wie z. B. Sarastro, als Baritonpartieen, wie dem Jäger im »Nachtlager von Granada« — volle Geltung verschaffen kann, — ein Vorzug für die Direction, wie für ihn.

Seine Schule hat gleichfalls die Vielseitigkeit, dass sie, wenn auch vorzugsweise für klassische, charakteristische Musik, als die Mozart's, Weber's und Spontini's gebildet, auch die Vorzüge der Geläufigkeit, der Methode und des Geschmacks vereinigt, welche für den Vortrag der italienischen Musik, als der Rossini's und Donizetti's, erforderlich sind, — ein zweiter für die Direction und ihn schätzbarer Vorzug. Sein Spiel ist ein fleissiges, verständiges, das sich bestrebt, den Charakter der Rolle wiederzugeben, auch in komischen Partieen, wie Leporello, Scherasmin, Papageno, nicht ohne Humor und Laune. Er besitzt endlich die Eigenheit, dass er, abweichend von den Meisten seiner Collegen, seinen Urlaub, mit Ausnahme einiger Gastspiele in Berlin (vor seiner Anstellung), in Stuttgart und Gratz, in der Regel zu seiner Erholung und Stärkung angewendet hat, — ein dritter Vorzug für ihn und die Direction.

Was über seinen Wirkungskreis und seine Kunstfähigkeit gesagt, ergiebt sich noch näher aus nachstehendem Verzeichniss seiner vorzüglichstm Rollen: Figaro, Leporello, Sarastro und Papageno in Mozart's Opern, Lysiart und Scherasmin in Weber's Opern, Cinna und Telasko in Spontini's Opern, Agamemnon in »Iphigenia von Aulis« und Thoas in »Iphigenia in Tauris« von Gluck, Micheli im »Wasserträger« von Cherubini, Don Fernando in »Fidelio« von Beethoven, Bertram, Nevers, und Oberthal in Meyerbeer's Opern, Czar in »Czar und Zimmermann« von Lortzing, Fluth in den »Lustigen Weibern« von Nicolai, Graf Telramund in »Lohengrin« von Wagner. Seine vorzüglichsten Rollen der italienischen Musik bestehen in: Orbassan, Figaro und Gessler in Rossini's Opern, Oberst Forth in den »Puritanern« von Bellini, Lord Asthon in »Lucia von Lammermoor« und Belcore, im »Liebestrank« von Donizetti, Graf Luna im »Troubadour« von Verdi u. a. Möge er, nach 24jähriger theatralischer Thätigkeit, noch lange der Kunst und der Königl. Bühne erhalten bleiben!

Theodor Döring.

Er ist geboren 1803 in Warschau, wo sein Vater Preussischer Salzinspector war. Wie alle Preussischen Officianten, musste dieser Polen verlassen, nachdem sich dasselbe frei gemacht hatte; in Folge dessen kam Döring zu seinem Grossvater, einem Landprediger in der Ukermark. Daselbst und später in Berlin im Joachimsthal'schen Gymnasium empfing er die erste Schulbildung, um sich für das theologische Studium vorzubereiten. Seine Neigung für's Theater wurde durch die erste Theatervorstellung, der er, neun Jahre alt, in Prenzlau beiwohnte, rege; er sah von der Breede'schen Gesellschaft »Abällino, der grosse Bandit« von Zschokke, dessen Titelrolle ein Herr von Massow, genannt Massmann, gab. Diese Vorstellung machte einen solchen Eindruck auf seine Phantasie, dass er vor Lust und Schauer ausser sich war und es fest in seiner Seele stand: Du wirst Schauspieler. Nachdem er das Gymnasium bis zur Tertia besucht, nöthigte ihn des Vaters Tod und die mit demselben wegfallende Unterstützung, das Gymnasium zu verlassen und die Handlung zu erlernen. Nachdem er seine Lehrjahre überstanden, war er zwei Jahre Commis in einem Handlungshause zu Berlin, wo er häufig das Theater besuchte. Hier sah er L. Devrient, Wolff, Beschort, Lemm im schönen Verein wirken, was seinen Hang zum Theater nur noch mehr entflammte. Er lernte den Director des Liebhabertheaters Urania kennen und versuchte sich auf demselben zu wiederholten Malen. Dies brachte seinen Entschluss zur Reife, die merkantilische Laufbahn aufzugeben und sich ganz der Bühne zu widmen. Er ging 1825 zu einer reisenden Gesellschaft unter der Leitung des Directors Hanz Huray und debütirte in Bromberg als Julius im »Armen Poeten«. Obwohl sein übermässiges Feuer das Lachen des Publikums erregte, wurde er doch zu kleinen Rollen engagirt und zog von Bromberg nach Thorn, Marienwerder, Graudenz und Kulm. Nach anderthalb Jahren des Wanderlebens und des mit diesen kleinen reisenden Truppen verbundenen Ungemachs überdrüssig, wanderte er zu Fuss in kümmerlichen Verhältnissen von Bromberg nach Breslau, wo er im December 1826 beim Director Bierey, einem geschätzten Operncomponisten, Engagement fand. Hier entwickelte sich, unter Karl Stawinsky's verständiger Leitung, sein Talent zu komischen Rollen, welche er nach dem Abgange Wohlbrück's mit vielem Glück spielte. Nachdem er daselbst drei Jahre mit einer Wochengage von 5 Thlrn. angestellt gewesen, sah ihn der kunstsinnige Schauspieler und Director Haake, und nahm ihn mit sich nach Mainz, dessen Theater damals unter seiner Leitung blühte und eines vortheilhaften Rufes genoss. Seiner umsichtigen Anleitung verdankt Döring eine höhere Ausbildung in seiner Kunst; bald wurde er ein Liebling des Publikums, in ernsten wie komischen Charakterrollen. Nachdem er vier Jahre dort und ein Jahr in Mannheim gewesen, wurde ihm die gleiche Gunst, wie in Mainz, unter einem geistvollen, erfahrungsreichen Director zu stehn, in Hamburg zu Theil, dessen Stadttheater der als Dramaturg und Schriftsteller in der Theaterwelt vortheilhaftest bekannte Ludwig Schmidt, der Nachfolger Schröder's, leitete. Unter ihm breitete sich Döring's Ruf immer weiter aus und machte ihn 1838 in Stuttgart, so wie 1845 in Berlin, zu Seydelmann's Nachfolger, der Stuttgart verlassen hatte, um L. Devrient's Stelle in Berlin einzunehmen. Die Stelle in Stuttgart vertauschte er 1842 mit einer höchst vortheilhaften und ehrenvollen in Hannover,

In demselben J. 1842 hatte Küstner die General-Intendantur in Berlin angetreten und Seydelmann bereits schwer erkrankt gefunden. Als sich diese Krankheit als unheilbar herausstellte, war Küstner genöthigt, auf Ersatz bedacht zu sein, und lud zu diesem Zweck Döring zu Gastrollen ein. Im J. 1843 fand das erste, 1844

das zweite Gastspiel statt, welche beide der ausserordentliche Beifall, der sie begleitete, auf die Höhe von 30 Rollen steigerte. Seine contractlichen Verhältnisse in Hannover verhinderten jedoch seine Anstellung in Berlin, bis es ihm endlich im J. 1845 gelang, seine Entlassung in Hannover zu erhalten und die ihm gebotene lebenslängliche Anstellung mit Pension in Berlin anzutreten, wo er als gewonnenes Mitglied, mit dem rauschendsten Beifall begrüsst, in folgenden Rollen debütirte: als Franz Moor, Shylock, Tartüffe, Lamoignon im »Urbild des Tartüffe«, Elias Krumm in »Der gerade Weg ist der beste«, Attinghausen, Ferdinand in den »Drillingen« und Banquier Müller im »Liebesprotokoll.«

Werfen wir einen Blick auf den Künstler Döring.*) Sind Beweglichkeit der Phantasie, scharfe und feine Beobachtung der menschlichen Eigenthümlichkeiten und Aneignungsfähigkeit, um die aus dem Leben gewonnenen vielfachen Züge wiederzugeben, wesentliche Merkmale eines dramatischen Darstellungstalents, so ist Döring, wie Wenige, zum Schauspieler durch die Natur berufen. In ihm vereinigen sich diese Vorzüge in seltener Stärke: sie bedingen seine Bedeutung, sie sichern seine Anerkennung. Bewegliche Physiognomie, ein scharfes, durchdringendes Organ, durch die geringste Modulation zum Ausdruck des Humors und des Scherzes geeignet, vereinigt dieser Künstler, mit der raschesten und zugleich sichersten Aneignung aller Züge, die ihm die Fülle des Lebens darbietet. In der Reproduction des Beobachteten, in der glücklichen Combination mannigfaltiger Züge zu einem Ganzen kündigt sich ein Talent an, welches da unwiderstehlich wirkt, wo diese Eigenschaften nöthig sind, um das hinzustellende Bild zur vollsten Anschaulichkeit zu bringen. Daher ist Döring ein Genremaler in der Schauspielkunst, welcher unübertroffen dasteht. Man sieht es seinen Figuren an, dass sie dem Leben entnommen und nicht mosaikartig zusammengesetzt sind. Es ist der Hauch des Talents, welcher sie beseelt. Je mehr diese dem Leben entnommenen Genrebilder den Duft des Humors vertragen, desto lebendiger dringen sie auf uns ein, desto sprudelnder erscheint Döring's Talent. Dies beweisen seine mannigfaltigen Figuren des Lustspiels, wie der Banquier Müller, der Verschwiegene wider Willen, Elias Krumm, der Baron in der Birch'schen »Familie«, Benjamin in »Valentine«, der Lindenwirth in »Dorf und Stadt«, Adam im »Zerbrochnen Krug«, Ferdinand in den »Drillingen«, sämmtlich individuell-lebendige, in sich verschiedene Persönlichkeiten sind. Die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, die Gabe, das Angeschaute sogleich in seiner ganzen Bestimmtheit zu reproduciren, und endlich die belebende Kraft des Humors, haben sich die Hand zur Hervorbringung dieser vorzüglichen Genrebilder gereicht. Durch das Zusammenwirken dieser Momente ist Döring eins der grössten Talente zur Durchführung komischer Figuren, welche dem Leben angehören; denn Döring besitzt nicht blos, wie die meisten unserer besten und beliebtesten deutschen Komiker, die Gabe, eine komische Persönlichkeit geltend zu machen und ihrer liebenswürdigen Laune die Zügel schiessen zu lassen, sondern er vermag auch eine komische Gestalt zu schaffen und, als solche, abgelöst von ihrer Persönlichkeit, hinzustellen. Demzufolge gelingt es auch Döring, treffliche Charakterbilder, ernste wie komische, zu geben. Dieselben athmen warmes, frisches Leben aus, weil nicht blos die Grundfarbe, sondern auch die feinsten Schattirungen und Details, welches Alles zusammen einen Charakter, einen Menschen schafft, der Natur und Wahrheit entlehnt sind. Dieser Art sind sein Falstaff, Shylock, Tartüffe, Malvolio in »Was ihr wollt«, Mephisto, Schewa, Posert im »Spieler«, Lorenz Kindlein im »Armen Poeten«, Tischlermeister Anton in »Marie Magdalene« und Derflinger im »Testament

*) Vgl. Küstner's „Vierunddreissig Jahre meiner Theaterleitung."

des grossen Kurfürsten.« Sein Nathan bleibt in sofern eine eigenthümliche Erscheinung, weil er, soviel dem Schreiber Dieses bekannt, der Einzige ist, der diese Rolle mit einem, wenn auch nur leisen, Anflug von jüdischem Dialekt giebt, etwas, was nur seine Kehle, die alle Dialekte und Accente schafft und in ihrer Gewalt hat, ohne dadurch zu stören, in dieser Rolle wagen darf.

Sind seine erwähnten Leistungen dem Leben abgelauscht und dem Spiegel der Natur und Wahrheit abgenommen, so sagen Gebilde der Idealität ihm weniger zu. Beweise dafür sind: sein Lear, König Philipp, Melchthal. Diese Gestalten sind sämmtlich nur aus einem Gusse in der freien, schöpferischen Phantasie des Künstlers zu bilden, wozu ein völliges Zurückgreifen in das Reich des Idealen gehört, ein Versenken in jenes geheimnissvolle Gebiet dichterischen Schaffens, wo dasselbe über das wirkliche Leben hinausliegende Persönlichkeiten bildet, welche das Gesetz ihres Daseins und ihrer Bewegung in sich selbst haben und nur aus dem Reiche der Poesie zu schöpfen sind. Diese idealen Gestalten liegen dem Meister Döring ferner, als die aus dem wirklichen Leben gegriffenen.

Während aller obengenannten Engagements benutzte er seinen Urlaub zu Gastspielen, und zwar auf 52 deutschen Theatern.

Noch gegenwärtig wirkt Döring in Berlin im kräftigsten Mannesalter, im vollen Besitz seiner körperlichen und geistigen Kraft, von der Gunst des Publikums ausgezeichnet, auf der Höhe der errungenen Meisterschaft.

Robert Kraus.

Unter den vielen Biographien dieses Albums zeichnet sich die des Obenbenannten dadurch aus, dass er sich auf zwei Kunstfeldern, als Opernsänger und Maler, hervorthut.

In Wien 1815 geboren, zeigte er schon in frühester Jugend eine so ausgesprochene Hinneigung zur Kunst, dass sich sein Vater, ein Fabrikbesitzer und Traiteur israelitischer Confession, veranlasst sah, ihn im Knabenalter in das Gräflich Palfy'sche Musikinstitut im Theater an der Wien zu bringen, wo er Gesang-, Musik- und Sprachunterricht erhielt mit der Bedingung, dass er, im Gesange vorgeschritten, auch bei den Knabenchören der Theater an der Wien und Hofoper verwendet würde. Dadurch gewann er Gelegenheit, die Gesangsmatadore: Rubini, Donzelli, Lablache u. A. zu hören und Eindrücke zu empfangen, die nachhaltig und von besonderem Einflusse auf seine spätere Theatercarrière waren.

Bald nach Beendigung der Studien an diesem Institute starb seine Mutter, eine Frau, ausgezeichnet durch Bildung und Herzensgüte. Sein Vater verehelichte sich wieder, verlor kurz nachher durch Unglücksfälle sein bedeutendes Vermögen, und da derselbe eine überaus zahlreiche Familie zu versorgen hatte, so fasste Kraus in seinem 15ten Jahre den Entschluss, das väterliche Haus zu verlassen. Hierbei kam ihm das Talent, Crayon-Portraits nach der Natur ähnlich zu zeichnen, besonders zu Statten; dadurch erwarb er nicht nur den Lebensunterhalt, sondern auch die Mittel zur Ausbildung dieser Kunst, namentlich zum Besuche der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien, welcher 1830 seinen Anfang nahm. Im dritten Jahre seiner akademischen Laufbahn wurde er in Anbetracht seiner Kenntnisse der hebräischen Sprache, des Rituale und Gesanges der Isr. Cultusgemeinde in Wien zum Cantor am Tempel berufen. Dieses Amt trat er 1833 an, und da die geistlichen Functionen nur wenig Zeit in Anspruch nahmen, so konnte er den akademischen Studien mit um so grösserem Fleisse obliegen.

Gleichzeitig mit dem Austritte aus der Akademie, 1840, legte er auch das Amt eines Cantors, welches er sieben Jahre hindurch zur vollsten Zufriedenheit der Gemeinde geführt hatte, nieder und beschäftigte sich mit Ausübung der Malerkunst. Im Jahre 1842 suchte die Direction des K. K. Hofoperntheaters in Wien einen Tenoristen für das erste Fach. Diese Stelle zu erlangen, hatten auch bereits mehrere Sänger von Ruf gastirt, ohne jedoch zu reüssiren. Bei dieser Gelegenheit wurde die Direction durch einige italienische Sänger auf Kraus als einen für diese Stelle geeigneten Künstler aufmerksam gemacht, worauf ihn diese zu einer Probe veranlasste, welche so günstig ausfiel, dass er ein Engagements-Anerbieten für erste Partien erhielt. Seine Proberolle fand in der Oper »Norma« als Sever (mit Staudigl und der Hasselt) statt und war von einem so guten Erfolge begleitet, dass er für drei Jahre, von 1842 an, am K. K. Hofoperntheater engagirt ward. Was jedoch zumeist bei diesen Proberollen überraschte, war sein Darstellungstalent, das vor seinem ersten öffentlichen Auftreten nie Gelegenheit gehabt hatte, sich zu zeigen und zu bilden. Einige darauf folgende Rollen befestigten ihn in der Gunst des Publikums.

Bei dem im J. 1843 in Wien abgehaltenen grossen Musikfeste eingeladen, die Tenorpartie zu übernehmen, wurde ihm auch als oratorischem Sänger allgemeine Anerkennung zu Theil, so dass die Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterr. Kaiserstaates nach Wiederholung des Oratoriums »die Schöpfung« sich veranlasst sah, Kraus durch ein schmeichelhaftes Dankschreiben auszuzeichnen.

Bis dahin war sein steter Aufenthalt in Wien; nun erwachte in ihm die Reiselust und er verliess nach Ablauf seines Contracts, 1845, die Vaterstadt. Bei seinen Gastspielen in Hamburg, Schwerin und Stuttgart wurde er überall freundlich aufgenommen, in Folge dessen sein Ruf sich immer mehr verbreitete. In Berlin erhielt er von dem General-Intendanten v. Küstner ein Gastspiel zugesagt und trat als Othello, als Sever in »Norma« und als Ferdinand Cortez mit glücklichem Erfolge auf, worauf er im November 1846 bei der Königl. Bühne engagirt wurde, wo er bis zum Mai 1851 verblieb.

Während der Dauer der beiden Engagements in Wien und Berlin hat Kraus, ausser bei vielen Oratorien, Akademien und Concerten, in mehr als dreissig Opern gesungen. In Wien waren es besonders die Opern »Norma«, »Die Märtyrer«, »Fidelio«, »Othello«, »Belisar«, »Der Verbannte«; in Berlin: »Ferdinand Cortez«, »Iphigenia in Tauris«, »Robert der Teufel«, »Die Jüdin« und »Catharina Cornaro.« Seine Rollen in den letzteren waren: Ferdinand Cortez, Thoas, Robert, Eleazar, und Marco Vernero.

Von allen diesen Rollen ist seine Leistung als Eleazar besonders zu rühmen, welchen er in den vielfachsten Wiederholungen mit dem rauschendsten Beifalle gab; derselbe galt sowohl seiner Gesangsleistung, als seinem ausgezeichneten Spiele. Er gab diese Rolle mit einer so eigenthümlichen und charakteristischen Färbung, die sich in allen Details und Nuancen der Mimik, der Action und jeder Bewegung der Arme, der Finger und des Kopfes, der Körperhaltung und endlich in Rede und Gesang, im Ausdruck des Christenhasses, des Rachegefühls, das ihn selbst in die Flammen des Scheiterhaufens treibt, der Liebe zu seiner Tochter und seinen Glaubensgenossen mit einer solchen Wahrheit und Virtuosität aussprach, dass er in dieser Rolle schwerlich übertroffen werden dürfte, wenn schon viele Darsteller derselben diesen scharf gezeichneten, bizarren Charakter mit Erfolg geben. Allerdings mag zu dieser Musterleistung beitragen, dass er, der Israelitischen Confession angehörend, das Idiom und Wesen dieser Nationalität in sich trägt.

Auch in einigen komischen Opern, als: »Prätendent«, »Das Diamantkreuz«, »Figaro's Hochzeit« trat er mit Glück auf.

Derzeit lebt Kraus als Maler und Sänger in seiner Vaterstadt Wien. Als Maler liefert er Portraits in Oel und Crayon, und ist, wegen der grossen Aehnlichkeit derselben, die Nachfrage nach ihnen sehr bedeutend. Als Sänger lässt er sich noch zuweilen als Gast, wie in letzterer Zeit in Pesth, hören und zeigt sich noch immer im Besitz der schönen, angenehm klingenden Stimme, die ihm einen Erfolg bereitet, wie er ihn vordem an der Seite einer Viardot, Hasselt, Lutzer errang.

Julius Pfister

ist den 25. Juli 1817 in Ofen geboren. Er war der Sohn eines Juweliers, besuchte das Gymnasium und lernte sodann im elterlichen Hause das Geschäft des Vaters, der kurze Zeit darauf, 1835, starb. Hatte er von frühester Jugend an schon die grösste Neigung zum Gesang und Theater gefühlt, so konnte er nun nach diesem Todesfall dieser Neigung um so mehr Gehör geben. Er trat in einem öffentlichen Concert, das eine fremde Sängerin in Pesth gab, auf und erregte durch den Vortrag der Schlummerarie aus der »Stummen von Portici« das grösste Aufsehn. Der Zufall wollte, dass zu derselben Zeit der Sänger Breiting und die Sängerinnen Henckel und Waldmüller vom Wiener Kärnthnerthortheater sich in Pesth befanden und das Concert besuchten. Sie machten den Impressario und Director des Kärnthnerthortheaters Balochino in Wien auf den jungen Tenor in Pesth aufmerksam; er wurde nach Wien eingeladen, sang daselbst Probe zur vollkommensten Zufriedenheit Balochino's und wurde 1836 beim K. K. Kärnthnerthortheater als Eleve engagirt. Er erhielt Gesangsunterricht von Bassadonna, Otto Nikolay und dem rühmlichst bekannten Gesangslehrer Gentiluomo, dem Gatten der Sängerin Gentiluomo, geb. Spatzer, und dem Schwager der Palm-Spatzer, Schwester der Gentiluomo, welche Beide, und zwar die Letztere während sechs Monaten, unter Küstner's General-Intendantur mit vollständigstem Beifall gastirten. In Folge dieser gründlichen Gesangsschule betrat er im J. 1837 als Raimbaut in »Robert der Teufel« mit günstigem Erfolge in Wien zum ersten Male die Bühne. Er blieb beim Kärnthnerthortheater acht Jahre lang und zwar bis zum J. 1844 angestellt, in welcher Zeit er hauptsächlich im Fache der lyrischen Partien als Nemorino im »Liebestrank«, Elwino in der »Nachtwandlerin«, Max im »Freischütz«, Gomez im »Nachtlager«, Octavio im »Don Juan«, Rodrigo in »Othello«, sowie auch in der italienischen Oper in zweiten Partien beschäftigt war.

Im J. 1843 gab er Gastrollen beim Königl. Theater in Berlin und zwar als: Sever in »Norma«, Nemorino im »Liebestrank«, Elwino in der »Nachtwandlerin«, Octavio im »Don Juan«, Belmonte in »Belmonte und Constanze«, Tamino in der »Zauberflöte« und Raimbaut in »Robert der Teufel.« Der Erfolg derselben war ein so günstiger, dass er vom J. 1844 an bei diesem Theater angestellt ward. Zu dieser Zeit, bald nachdem Küstner die General-Intendantur angetreten, war das Personal der Tenore und besonders der Heldentenore, welches Fach so selten als schwierig im Verein von Stimme, Aeusserem und Spiel zu besetzen ist, in folgendem Stande. Bader hatte der Zeit den Tribut zahlen müssen. Tichatschek, fest in Dresden gebunden, konnte mit keinem Opfer, so gross es gebracht worden wäre, erkauft werden. Ununterbrochen gastirte in Berlin eine Menge von Tenoren, — keiner jedoch entsprach den allerdings an einen Heldentenor in Berlin hoch gestellten Ansprüchen gänzlich; in Folge dessen wurde Pfister, der mit einem für dieses Fach geeigneten, sehr günstigen Aeussern und einer sonoren, kräftigen Stimme begabt ist, in mehreren Rollen dieses Faches beschäftigt. Sein Robert, Licinius, Cortez,

Prophet, Cassander waren zu achtende Leistungen, die auch Anerkennung fanden. Nicht immer vereint die Natur alle Gaben, um das Höchste zu erzielen.

Ausser diesen Rollen gab er während seines Engagements in Berlin noch folgende: Bois Rosé in den »Hugenotten«, Fischer in »Tell«, Alamir in »Belisar«, Balduin von Eichenhorst in den »Kreuzfahrern«, Licinius in der »Vestalin«, Jakob von Lusignan in »Catharina Cornaro«, Barbarino in »Alessandro Stradella«, Tonio in der »Tochter des Regiments«, Fürst Leopold in der »Jüdin«, Hüon in »Oberon«, Don Sebastian in den »Krondiamanten«, Armand im »Wasserträger«, Cola Rienzi in »Rienzi« von Wagner, Scipio in der »Sirene«, Fenton in den »Lustigen Weibern«, Thomas in der »Zigeunerin«, Titus und Günther in den »Nibelungen«, Rinald in »Armide«, Cassander in »Olympia«, Admetos in »Alceste«, Orest in »Iphigenia in Tauris«, Cleomenes in der »Belagerung von Corinth«, Idomeneus in »Idomeneus«, — denen gleichfalls eine gerechte Anerkennung zu Theil ward.

Noch gegenwärtig wirkt er in einem Theile der angegebenen Rollen (so gab er noch in allerletzter Zeit den Cortez) beim K. Theater mit ungeschwächter Kraft fort, sowie er überhaupt darin vom Fatum begünstigt ist, dass er seine ganze theatralische Laufbahn nur bei den beiden grössten Theatern Deutschlands, Wien und Berlin, zurückgelegt hat.

Theodor Liedtke,

Sohn eines Fabrikanten, ward 1828 zu Königsberg geboren und sollte sich der Landwirthschaft widmen, doch eine innere Stimme, ein lebensvoller, jugendlicher Sinn führte ihn im frühen Alter der Bühne und dem Studium der Schauspielkunst zu. Um sich den Weg dazu zu öffnen und zu bahnen, trat er, mit einer wohlklingenden Baritonstimme begabt, in den Chor des Städtischen Theaters zu Königsberg und wirkte in kleinen Rollen mit. Doch sagte seinem weiter verlangenden Streben, seinem inneren Triebe, die geistige Höhe seiner Kunst zu erklimmen, diese trockene Beschäftigung nicht zu; er folgte einer von Herrn von Kestelott geleiteten Opernunternehmung nach Wilna, kehrte jedoch in Folge des Misslingens derselben nach einem halben Jahre nach Deutschland zurück. Er war über seine Befähigung, über seine Kunst zum klaren Bewusstsein gelangt und widmete sich nunmehr ganz dem Schauspiel. Noch Neu- und Lehrling in dieser Kunst, war er genöthigt, wie so viele treffliche Künstler, die nicht von einer besonderen Gunst des Schicksals getragen werden, sich bei kleinen Bühnen zu versuchen und sich in deren Wanderleben, von wechselndem Glücke begleitet, herumzutummeln. Das erste bedeutendere Engagement erhielt er für das Fach erster jugendlicher Liebhaber in Altona unter der Direction des bekannten Theatromanen Grafen Hahn. Hier hatte er Gelegenheit, das unter verständiger Leitung blühende Stadttheater in Hamburg zu besuchen, tüchtige Künstler und Vorstellungen zu sehen, und Vergleiche mit dem Altonaer und anderen Theatern zu machen. Sein Ehrgeiz erwachte, das Bewusstsein, Höheres leisten zu können, mahnte ihn, und er trat in einen bedeutenderen künstlerischen Wirkungskreis zu Stettin. Um diese Zeit, in der ersten Hälfte des vierten Decenniums, kam Liedtcke auch nach Berlin, dessen Theater Küstner leitete, der, angesprochen von seiner einnehmenden, versprechenden Persönlichkeit und glücklichen Gabe, sich vorzustellen, ihm eine Scenenprobe auf der Bühne im unbesuchten Hause gewährte. So wenig noch der Ruf etwas über ihn berichtet hatte, so war Küstner doch, nicht ohne Widerstreit von Seiten Anderer, die ihn hörten, von seinem Talente überrascht und theilte ihm dies mit Hoffnungen für

spätere Zeit mit. In Stettin weiter in seiner Kunst vorgeschritten, nahm er bei dem Hoftheater in Weimar ein Engagement an, dessen Abschluss ihn verhinderte, einem ehrenvollen Rufe nach Petersburg nachzukommen. Von Weimar aus machte er sich durch Gastrollen in Leipzig in der Kunstwelt bekannter und erhielt vom damaligen Dramaturgen des Dresdener Hoftheaters, Dr. Gutzkow, der nach Weimar kam, um ihn zu sehen, einen Antrag zu einer Anstellung am Dresdener Hoftheater, dem er im Juli 1849 folgte. So beifällige Anerkennung er von Seiten des Publikums fand, so wenig hatte er Ursache, mit seiner Beschäftigung zufrieden zu sein, indem ältere Mitglieder sich im Besitze der Rollen seines Fachs befanden und darin behaupteten. Um so erfreulicher war ihm ein vom General-Intendanten v. Küstner in Berlin zugesagtes Gastspiel im J. 1850. Er gab den Baron Jakob im »Ball zu Ellerbrunn«, den Don Carlos, den Karl von Ruf in der »Schachmaschine«, den Ferdinand in »Kabale und Liebe« und den Arthur Derwood in »Ein Arzt.« Die günstige Aufnahme dieses Gastspiels führte ein sofortiges Engagement herbei, das er noch im Mai 1850 antrat. Von dieser Zeit an geniesst er bis heute, in einer grossen Anzahl glänzender Rollen beschäftigt, die mit seiner fortgeschrittenen Kunst fortgeschrittene Gunst des Hofes, wie des Publikums. Sein weit verbreiteter Ruf verschaffte ihm ein Gastspiel am Wiener Hofburgtheater, welches aus folgenden Rollen bestand: Bolingbroke in »Ein Glas Wasser«, Ferdinand in »Kabale und Liebe«, Baron Jakob im »Ball zu Ellerbrunn«, Fürst Alfred im »Geheimen Agenten«, Ferdinand von Drang in »Er muss auf's Land«, Arthur Derwood in »Ein Arzt« und Don Carlos. Dieses Gastspiel, von demselben Resultat, wie das frühere Berliner, verschaffte ihm eine lebenslängliche, so vortheilhafte als ehrenvolle Anstellung in Wien, die er auch, sobald sein Berliner Engagement beendet, annahm. Nur durch aussergewöhnliche Opfer, die in Berlin gebracht wurden, durch eine lebenslängliche, mit Pension verbundene Anstellung und durch ein eigenhändiges Schreiben I. M. der Königin von Preussen an Ihre Durchlauchtigste Schwester, die Frau Erzherzogin Sophie, wurde es möglich, den Contract in Wien zu lösen und Liedtcke für Berlin zu erhalten, dessen Königlichem Theater er nun für immer verbleibt.

Was seine künstlerische Befähigung, sein Talent anlangt, so halte ich ihn mit Dr. Laube, dem einsichtsvollen, vielerfahrenen Director des Burgtheaters, für einen der vorzüglichsten Darsteller (ich würde sagen, für den vorzüglichsten, wenn ich mir nicht zum Princip gemacht, den Superlativ zu vermeiden) in Aufgaben des feinen Conversationsstücks im ernsten wie komischen Bereiche. Er besitzt dazu das vortheilhafteste Aeussere, edle Gestalt, sprechende Gesichtszüge, wohllautendes Organ, feinen Anstand und das Benehmen der guten Gesellschaft; Humor, Natürlichkeit und Eleganz sind die steten Begleiter seines Spiels. Dies beweisen folgende Rollen, die ihm den ungetheiltesten, grössten Beifall des Publikums wie die Anerkennung der verständigen Kritik stets verschaffen: Herzog Alfred im »Geheimen Agenten«, Petruchio in der »Widerspänstigen«, Graziano im »Kaufmann von Venedig«. Ferdinand von Drang in »Er muss auf's Land«, Baron Jakob im »Ball zu Ellerbrunn«, Arthur Derwood in »Ein Arzt«, Karl von Ruf in der »Schachmaschine«, Wilhelm im »Verwunschenen Prinzen«, Baron Rautenkranz in »Ich bleibe ledig«, Felix in »Fiammina«, Cato von Eisen, Fürst Leopold in »Anna Liese«, Baron Wiebnrg in »Stille Wasser sind tief«, Reckau im »Portrait der Mutter«, Wallenfeld im »Spieler«, Tellheim in »Minna von Barnhelm«, Friedrich III. im »Testament des grossen Kurfürsten« u. a. Diese Rollen sind, wenn sie mit höchster Virtuosität geleistet werden, gewichtige, schwierige Aufgaben im Felde des Lustspiels wie des Schauspiels, im Ernsten wie Komischen. Sie bilden die Spitze seiner Kunst und, wie jede Spitze, kann auch diese nicht einen breiten Raum einnehmen, nicht Alles umfassend sein. Ich habe in der Biographie Unzelmann's in der I. Abtheilung von

dessen Schwäche gesprochen, die sich viele deutsche Schauspieler zu Schulden kommen lassen, nämlich eine Universalität zu ambitioniren und, statt in einem ihnen besonders zusagenden, beschränkten Wirkungskreise Vollendetes und Unübertroffenes zu leisten, es vorziehen, in den vielfältigsten Fächern, wenn auch nicht Schlechtes, doch Gewöhnliches zu liefern, was vielen Anderen auch gelingt; sie bringen sich dadurch um den Ruf erster, eminenter Künstler. Davor, wie ich gleichfalls an erwähnter Stelle gesagt, wissen sich die grossen französischen Künstler wohlweislich zu wahren: Talma, die Rachel wirkten nur in der Tragödie, die Mars, die Brohan (die Mutter) und andere Mitglieder des Théâtre français in Paris nur im Lustspiel; ein Gleiches gilt auch von den deutschen Künstlern Esslair und der Schröder, die nur in der Tragödie wirkten. Die vorstehende Bemerkung wird zu dem Zwecke gemacht, um es nach den Regeln der Kunst und nach der Erfahrung als natürlich zu erklären, dass Liedtcke nicht das, was er im feinen Conversationsstück und Lustspiel leistet, auch im Trauerspiel erreichen kann; Natur und Talent weisen ihn auf die erstbenannte Gattung des dramatischen Spiels an, nach dem einstimmigen Urtheil der unparteiischen, verständigen Kritik, und letztere erkennt das Treffliche, was er darin leistet, an, sowie sie andererseits nicht umhin kann, zu bestätigen, dass er für hochtragische Rollen, welche Schwärmerei, tiefes Gemüth, Fanatismus in Anspruch nehmen, wie Mortimer, Melchthal, Tasso u. a., nicht gleich befähigt und geeignet ist. Ihm dies als einen Mangel oder Fehler anzurechnen, wäre ebenso lächerlich, als wenn man es Talma oder Esslair zum Vorwurf machen wollte, dass sie nicht auch im Lustspiel gewirkt, oder der Mars, dass sie nicht auch Tragödin war.

Nach Allem kann man es nur Dank wissen, dass kein Opfer gescheut worden ist, um Liedtcke der Königl. Bühne für immer zu gewinnen.

Rudolph Heinrich Salomon

ist in Leipzig 1825 geboren. Von frühester Jugend an zeigte er grosse Lust und Liebe zur Musik, insbesondere zum Violinspiel, so dass die Eltern, einfache Bürgersleute, seinen Bitten nachgaben und ihm gestatteten, sich ganz der Musik zu widmen; im J. 1842 besuchte er das unter Mendelssohn's Leitung zu Leipzig gegründete Königl. Conservatorium und trat in den berühmten Gewandhaus-Concerten mehrfach als Solo-Violinspieler auf. Der am Conservatorium angestellte tüchtige Gesangsprofessor Böhme, gegenwärtig in Dresden, wurde zuerst in den stattfindenden allgemeinen Chorgesangsübungen auf Salomon's schöne Bassstimme aufmerksam und veranlasste ihn im J. 1843, nach dem Austritt aus dem Conservatorium, sich ganz den Gesangsstudien zu widmen, welche ihn bald so weit in seiner Kunst vorwärts brachten, dass er bereits 1844 zum ersten Male als Sarastro in der »Zauberflöte« die Leipziger Bühne betrat, mit so günstigem Erfolge, dass er sofort vom damaligen Director Dr. Schmidt auf drei Jahre engagirt wurde. Im J. 1847 nahm er in dem für die Gesangsbildung höchst geeigneten Wien bei dem unter Pokorny's Leitung stehenden Wiedner Theater ein Engagement an, welches jedoch 1848 durch die Revolution, welche alle Contracte auflöste, ein baldiges Ende nahm und ihn nöthigte, nach Leipzig zurückzukehren, wo er bis 1850 engagirt blieb. In demselben Jahre erhielt er vom General-Intendanten der K. Schauspiele in Berlin, von Küstner, den Antrag eines Gastspiels auf Engagement. Diese Gastrollen: Sarastro in der »Zauberflöte«, Dandau in »Jessonda« und Bertram in »Robert der Teufel« waren vom besten Erfolge; so beifällig, wie ihn darin das Publikum, nahm ihn gleichfalls der Allerhöchste Hof in einer Vorstellung im Neuen Palais zu Potsdam auf,

in Folge dessen er sofort angestellt wurde. Er blieb bei der Königl. Bühne, bis er im J. 1852 dem Rufe zu einem vortheilhaften Engagement am Hoftheater zu München folgte, wurde jedoch schon im Jahre 1853 wieder nach Berlin zurückberufen, welchen Ruf er um so freudiger annahm, als seine Gattin, mit der er sich, kurz ehe er Berlin verlassen, verbunden hatte, aus Berlin gebürtig, sich dahin zurücksehnte. Demzufolge ward er auf Lebenszeit an die K. Bühne gefesselt.

Was den Künstler Salomon anlangt, so besitzt er eine klangvolle und geschulte Bassstimme, welche während seines Hierseins noch an Kraft gewonnen hat, und sich im grossen Berliner Opernhause bei dem stark besetzten Orchester in den Ensembles volle Geltung zu verschaffen weiss; seine Rede ist in den Opern mit Dialog, als: Zauberflöte (Sarastro), Figaro's Hochzeit (Graf), Fidelio (Pizarro) würdig und regelrecht, sein Spiel gewandt und sein Aeusseres in Bezug auf Gestalt und Gesichtszüge höchst vortheilhaft. Die vorzüglichsten Rollen, in denen er wirkt, sind: Bertram in »Robert der Teufel«, Graf in »Figaro's Hochzeit«, Antigonus in »Olympia«, Pizarro in »Fidelio«, Herzog in »Lucrezia«, Don Juan, Pietro in der »Stummen von Portici«, St. Bris in den »Hugenotten«, Plumket in »Martha«, Biterolf in »Tannhäuser« und Makbeth in Taubert's gleichnamiger Oper.

In allen vorbenannten Opern, sowie in den Hofconcerten, in denen er häufig mitwirkt, erfreut er sich der Anerkennung des Allerhöchsten Hofs, sowie des Publikums.

Ludwig Dessoir,

1811 in Posen geboren, war der Sohn eines Kaufmanns, der ein grosser Theaterenthusiast war und die theatralischen Künstler häufig bei sich sah. Dadurch wurde dem Ludwig Dessoir, sowie seinen Geschwistern, die Neigung für's Theater eingeflösst und, als der Vater frühzeitig in ungünstigen finanziellen Verhältnissen starb, ging er, wie sie, zum Theater. Er betrat bereits im 14ten Jahre in seiner Vaterstadt bei der Couriol'schen Truppe als Negerknabe in Körner's »Toni« die Bühne. Da ihn der Director Couriol jedoch mehr auf dem Bureau, als auf der Bühne beschäftigte, (wohl dadurch zu erklären, dass er zu alt für Kinderrollen und zu jung für Rollen Erwachsener war,) verliess er bald dieses Engagement, um sein Heil auf anderen Bühnen, zuvörderst in Berlin, zu versuchen; er hatte dabei nichts Geringeres im Sinne, als dort, und zwar gleich auf der Hofbühne, in der Rolle des Wilhelm Tell aufzutreten; es müsste doch, — so raisonnirte er — vom höchsten Interesse sein, einen 15jährigen Knaben die Rolle des Tell — und, wie er sich einbildete, in Vollendung — darstellen zu sehen. In Berlin angelangt, theilte er diesen seinen Plan dem Schauspieler Nagel, damaligem Regisseur des Königsstädtischen Theaters, mit. Zur Unterstützung seines Vorhabens declamirte er ihm den grossen Monolog: »Durch diese hohle Gasse muss er kommen« vor, und war nicht wenig erstaunt und bestürzt, als Nagel ihn nach Beendigung desselben nach Spandau schickte, d. h. zu einer kleinen Truppe, die eben dort in einem Wirthshause ihren Thespiskarren aufgeschlagen hatte und deren Director Krausnick war, ein Bruder des gegenwärtigen Oberbürgermeisters von Berlin. Der Rath Nagel's, der ihn zugleich mit vieler Humanität über seinen Irrthum aufklärte, war ihm sehr heilsam. In Spandau fand er nicht nur die vielseitigste Beschäftigung, sondern hatte auch noch den Vortheil, allwöchentlich ein paar Mal nach Berlin wandern zu können, um hier die ersten gewaltigen Eindrücke der Darstellungen eines Ludwig Devrient, Wolff, Lemm, Beschort u. A. zu empfangen. Begeistert trat er nach diesen Vorstellungen — meist begleitet von dem bekannten Naundorf, späterem Prätendenten

Ludwig's XVII., der in jener Zeit, 1826, als Uhrmacher in Spandau lebte — seine nächtliche Rückreise zu Fusse an, indem er — zum Schrecken der Chaussee-Bewohner zwischen Berlin und Spandau — die eben gehörten Rollen herabdonnerte und seine Muster zu erreichen, wohl gar zu übertreffen wähnte. Ganz besonders schwelgte er in dem Gedanken, einst selbst in demselben Tempel die Resultate seines Fleisses und Studiums niederlegen zu dürfen: ein Wunsch, der sich erst 21 Jahre später erfüllen sollte! In diesen Zwischenraum fallen seine Engagements bei vielen kleinen Wanderbühnen und grösseren Theatern, als in Mainz, Wiesbaden, Leipzig, Breslau, Pesth und Carlsruhe. In Mainz (1831), wo er das Fach jugendlicher Helden und Liebhaber mit allgemeinem Beifall spielte, stand er unter dem so kunstsinnigen als verständigen Director Haake, dem er einen grossen Theil seiner Ausbildung zu verdanken hat. In Leipzig (1834) genoss er eine gleiche Anerkennung, wie in Mainz. In Carlsruhe war er 10 Jahre lang engagirt und führte 4 Jahre hindurch die Regie des Schauspiels, wobei er sich das Verdienst erwarb, die neuen werthvollen poetischen Stücke vor den meisten Bühnen Deutschlands auf's Repertoir zu bringen. Von hier aus ging er im Frühjahr 1847 nach Berlin und gab daselbst unter der Küstner'schen General-Intendantur ein längeres Gastspiel, wodurch der — Eingangs dieses gedachte — Traum endlich realisirt wurde. Er gab den Bolingbroke, Uriel Acosta, Hamlet und Othello in mehreren Wiederholungen. Mit jeder dieser Rollen steigerte sich der Beifall bis zum lautesten Enthusiasmus, der sich nach der letzten Rolle als Othello in dem vielstimmigen Rufe aussprach: »Hier bleiben!« Zwei Jahre darauf, im October 1849, nach erfolgtem Tode Hoppé's, ging dieser Wunsch in Erfüllung. Der zweijährige Zwischenraum hatte den Antheil des Publikums eher vermehrt, als vermindert. Mit demselben Enthusiasmus, wie seine Gastrollen, wurden seine Debüts aufgenommen, welche in folgenden Rollen bestanden: Othello, Bolingbroke, Carlos in »Clavigo«, Garrik in »Dr. Robin«, Tempelherr, Posa und Perin. Es vereinte sich — was nicht immer der Fall — mit dem ungemachten, lautesten Beifall des Publikums die einstimmigste, wärmste Anerkennung der Kritik, welche gleichfalls ihre volle Befriedigung mit diesem Engagement aussprach. Hatte Dessoir während seiner bisherigen Anstellungen das Fach der jugendlichen Liebhaber, Helden und Bonvivants bekleidet, so trat er mit seinem Gastspiel und Engagement in Berlin in das eigentliche Charakterfach ein: Carlos in »Clavigo«, Marinelli, Gessler, Perin, Coriolan, Narr in »Lear« waren die Rollen, mit denen ihn der General-Intendant v. Küstner in den neuen Wirkungskreis einführte und ihm dadurch die Bahn für die bedeutenderen Charakterrollen eines Richard III., König Philipp in »Don Carlos«, Buttler, Shylock, Caligula, Lear u. s. w. öffnete. Neben diesen Partien behielt er jedoch einen Theil seines früheren Repertoirs, wie: Hamlet, Posa, Tempelherr, Bolingbroke, Tasso, Percy u. a. bei. Es dürfte zugleich als ein Zeugniss für seine Vielseitigkeit sprechen, dass er auf der Berliner Bühne in mehreren Rollen Eines Stückes auftrat, als Faust und Mephisto, Posa und König Philipp, Tasso und Antonio, Fiesko, Verrina und Muley Hassan.

Mit Ausnahme von Dresden und München hat Dessoir auf allen namhaften deutschen Bühnen zu wiederholten Malen gastirt: in Wien zu fünf verschiedenen Malen, dreimal auf dem Burgtheater, einmal am Theater an der Wien und einmal auf dem Carlstheater. Im letzteren sah ihn 1858 Schreiber Dieses auftreten und überzeugte sich von dem Beifall, der sich bei vollem Hause auf alle Weise durch Acclamationen, wiederholte Hervorrufe u. s. w. aussprach.

Im Jahre 1853 schloss sich Dessoir der deutschen Gesellschaft in London an und hatte dort die Genugthuung, gerade in einer der berühmtesten Rollen Edmund Kean's, als Othello, die vollste Anerkennung, sowohl des Publikums, als der bedeutendsten Kritiker zu finden. Georges Henry Lewes, Verfasser des durch sein

gesundes Urtheil auch in Deutschland bekannten Werkes »Life and works of Goethe« und Herausgeber eines der gediegensten Journale der englischen Kritik »the Leader«, schrieb über diese Rolle Folgendes — nach der Uebersetzung in's Deutsche: »Herr Dessoir, einer der ersten deutschen tragischen Schauspieler, bewies bei seiner Darstellung als Othello, was ich nach seiner Darstellung des Faust erwartet hatte, dass derselbe eine feine Erkenntniss in der Auffassung und eine Meisterschaft darstellender Gewalt besitzt. Niemals hörte ich früher die Anrede an den Senat mit einer so poetischen Würdigung und mit so viel künstlerischer Ausführung vorgetragen: niemals sah ich irgend einen Schauspieler, selbst Kean nicht so wahr und tragisch in der Darstellung der innern Aufregung während der grossen Verführungsscene (mit Jago). Das zurückgehaltene Gefühl, ringend mit der Sprache; die durchschauerte und fast gelähmte Seele, bald versuchend, nicht zu glauben, bald sich zur Ruhe zwingend; das convulsivische Schaudern, welches nicht allein das innere Leiden verräth, sondern auch den späteren Krampfanfall vorbereitet, die heisere Stimme und die erzwungene Ruhe überlieferten uns eine viel wahrere und tragischere Darstellung, als irgend ein Othello jemals meinem Geiste überliefert hat.« — Ein anderes geschätztes Journal, das Athenäum, bestätigt dies vollständigst und setzt noch Folgendes hinzu: »Wer Macready und Brooks als Othello gesehen hat, kennt die unangenehmen, oftmals wilden Gesticulationen, das fast thierische Zähneknirschen und Fletschen, die Unnatürlichkeiten und das, wir möchten fast sagen, Brüllen Beider. Dessoir übertraf sie in einem feinern Spiele der Leidenschaft: er liess sie in seinem Schmerze weit, weit hinter sich zurück, weil er mit einer Wahrheit spielte, die das Herz zerriss. Das grösste Lob, das wir einem Othello spenden können, ist: die rechte Mitte finden in dieser, sich bis zum Morde Desdemona's steigernden Leidenschaft, und diese Mitte fand Dessoir in solcher Wahrheit, dass das Publikum tief erschüttert ihm den grössten Beifall zollte.«

Zu Dessoir's Glanzrollen gehören ausser jenen, die schon oben namhaft gemacht, sein Faust und sein Mephisto. Am meisten sagt ihm die Darstellung Shakspeare'scher Charaktere, wie Hamlet, Coriolan, Brutus, Percy und Richard III. zu; aber die Spitze seiner Leistungen bleibt sein Othello. Zu allen diesen Rollen ist später noch Caligula im »Fechter von Ravenna«, Narziss und Mondecaus hinzugekommen.

Schliesslich sei über Dessoir's künstlerische Befähigung Folgendes gesagt, was bereits in Küstner's »Vierunddreissig Jahre« über ihn angeführt worden ist: Es giebt unter den bedeutenden Schauspielern wenige, welche für den ersten oberflächlichen Blick so wenig Bestechendes oder gar Blendendes haben, als Dessoir. Weder die Persönlichkeit noch der Ton, welche doch zunächst und unmittelbar auf die Menge wirken, sind der Art, dass sogleich der durch die Natur berufene Schauspieler vor uns steht; aber es währt nicht lange, so fesselt Dessoir selbst den Laien, weil auch diesem die Schärfe nicht entgeht, welche in der Zeichnung seiner Figuren steckt, und das innere Leben, welches in seinen Gestalten waltet. In Dessoir's Natur kündigt sich unablässig ein Zug nach der Tiefe an, ein Zug, der ihn ebenso sehr alles nur auf den Glanz der Darstellung Berechnete verschmähen lässt, als er ihn auch treibt, den Menschen, welchen er gerade darzustellen hat, bis zu seiner Lebenswurzel zu verfolgen und von derselben aus das Bild des Dichters in seiner vollen Natur wieder zu erzeugen. In diesem Zuge nach der Tiefe des menschlichen Wesens verräth sich Dessoir's specifisches Talent. Da dieser Zug bei ihm Natur ist und Nichts mit jener Grübelei gemein hat, welche so gern den Glauben an gründliches, tiefes Studium erwecken will, es in der That aber zu keiner Illusion zu bringen vermag, so muss Dessoir bei längerer Anschauung auch die Massen ergreifen, weil sie in seinem Spiel ein Stück Leben empfangen; daher die nachhaltigen Er-

folge Dessoir's ohne ein sogenanntes brillantes Spiel, daher die bedeutenden Wirkungen so vieler seiner Gestalten, ohne sogenannte glänzende Pointen. Dieser Trieb, in die Tiefe der menschlichen Natur zu dringen und sie in ihren ursprünglichen Lebenspunkten aufzusuchen, erklärt es, das es Dessoir wesentlich um den inneren Zusammenhang, um die psychologische Einheit seiner Figuren zu thun ist. Es hat in neuerer Zeit wenige Schauspieler gegeben, die in ihrem Spiel so schroff den Gegensatz gegen alle oberflächliche und leichtfertige Behandlung ihrer Aufgaben bildeten, wie Dessoir.

Jener den Künstler beherrschende Hang zur Tiefe, um in die geheimste Werkstatt der dichterischen Gestalten einzudringen und die dort gewonnenen Schätze an das Licht zu stellen, erklärt das hohe Interesse, welches Dessoir's Spiel für den Psychologen und überhaupt für denjenigen hat, welcher denkend bereits jenen Persönlichkeiten nachgegangen ist, welche er durch den Künstler dargestellt sieht. Daraus ergiebt sich auch sehr natürlich, dass, je schwieriger die Uebergänge der Seele und die Gemüthsbewegungen einer Persönlichkeit zu verwirklichen sind, Dessoir sich um so heimischer in solcher Aufgabe fühlt. Ein Beweis ist sein Othello, wie sein Hamlet, deren höchster künstlerischer, ja wir möchten sagen, deren specifischer Werth gerade auf der Lösung der psychologischen Probleme beruht; daher erscheint Dessoir nirgend bedeutender und interessanter, als gerade in Shakspeare'schen Figuren, weil sie, mehr als die jedes andern Dichters, ein Hinabsteigen in die Tiefe der menschlichen Natur fordern.

Dessoir ist in Berlin erst in sein eigentliches Gebiet eingetreten; der ganze Kreis der Liebhaber und jugendlichen Helden, in welchem er sich früher bewegte, ist nur ein Durchgangspunkt gewesen zu dem Höhepunkt wirklicher Charakterdarstellung.

Aus dem Gesagten erklärt es sich, warum Figuren, in welchen das Element der rhetorischen Farbenpracht vorwaltet, welche gerade durch die Form wirken und fortreissen sollen, Dessoir viel ferner liegen, als jene, psychologische Probleme darbietenden und eine Tiefe der Auffassung bedingenden dichterischen Gestalten. Daher liegt Schiller Dessoir ferner, als Shakspeare; dort wird er zwar immer als ein denkender Schauspieler, als ein gebildeter Künstler erscheinen, aber, weil ihm jener Glanz der Sprache versagt ist, der hier vorzugsweise die Gemüther beherrschen soll, auch nicht leicht einen ersten Preis erringen, der ihm für viele Shakspeare'sche Figuren entschieden vorbehalten bleibt. Die Wirkung, welche sein Posa hervorbringt, spricht nur scheinbar dagegen; denn hier wirkt er nicht sowohl durch den Zauber der Rede, durch den Strom volltönender Beredtsamkeit, sondern durch die Tiefe, mit welcher er den schmerzlichen Widerspruch Posa's zwischen seinem Ideal und der noch so unreifen Wirklichkeit zur Angel des ganzen Charakters macht und diesen Schmerz der Seele seinem Grundton zutheilt. Es hängt natürlich mit dem Gesagten zusammen, dass alle rein lyrischen, auf einem umfangreichen, klangvollen Organ beruhenden Ergüsse in Dessoir nicht ihren ganz vollgültigen Träger haben. Je mehr aber der Affect und die Leidenschaft einen dramatischen und keinen rhetorischen Charakter haben, desto mehr sagen sie der Natur Dessoir's zu, desto mehr plastische Bestimmtheit erlangen sie durch ihn.

Dessoir's Zug nach der Tiefe weist ihn nun besonders auf die Darstellung sogenannter dämonischer Naturen und Zustände hin. Hier hat Dessoir noch eine bedeutende Zukunft vor sich. Diese Fähigkeit und Kraft, in die dämonischen Regionen zu dringen, bewahren ihn auch davor, das Böse nur in seiner nackten Niederträchtigkeit, seiner widerwärtigen Gemeinheit hinzustellen. Indem er es in seiner Wurzel aufsucht, bis zu den letzten Fäden, die es in der menschlichen Natur gesponnen hat, verfolgt, erweckt er demselben auch noch unsern menschlichen Antheil

und unser psychologisches Interesse. Je mehr ihm der Dichter dazu Gelegenheit geboten, desto mehr Spielraum für sein Talent; je glätter dagegen, je mehr durch die conventionelle Form übertüncht das Böse erscheint, desto mehr entzieht es sich seiner specifischen Begabung; daher haben die Formen abgeschliffener Herzlosigkeit, der Blasirtheit des vornehmen Wüstlings in seiner scharfen Natur einen Feind, welcher dieselben nicht zu jener vollendeten Glätte und vornehmen Abgeschliffenheit gelangen lassen wird. Dies die Grundzüge für die Auffassung und Beurtheilung der Erscheinung Dessoir's, aus welchen sich ein denkender Kopf die Folgerungen für die Grösse seiner Leistungen wie für die Schranke derselben selbst wird vollständig ziehen können.

Joseph Wagner.

Er ward 1818 in Wien geboren und ist der Sohn eines dasigen Beamten, der ihn für die Theologie bestimmt hatte. Joseph Wagner jedoch, von der wärmsten Liebe zur Schauspielkunst erfüllt, gab das Studium der Theologie auf und widmete sich der Bühne. Der treffliche dramatische Dichter und Novellen-Schriftsteller, sowie ausgezeichnete Vorleser des Shakespeare und Goethe, v. Holtei, gab ihm Unterricht in der Schauspielkunst und veranlasste und unterstützte sein erstes Auftreten, welches im Josephstädter Theater zu Wien in Hagemann's »Leichtsinn und gutes Herz« statt hatte. Dieses Auftreten hatte einen so guten Erfolg, dass der Director, Dr. Ignaz Scheiner, ihn sofort engagirte. Nach verschiedenen Engagements an verschiedenen Theatern wurde er vom damaligen Director des Leipziger Stadttheaters, Dr. Schmidt, welcher dieser Bühne während der kurzen Zeit seiner Leitung wieder eine poetisch-artistische Bedeutung gab, nach Leipzig berufen. Als Heldenspieler errang er hier so vollständige und vielfältige Erfolge, dass er sich bald zum Liebling des Leipziger Publikums emporschwang. Von hier, wo er mit der ersten Liebhaberin, Bertha Unzelmann, seiner nachherigen Gattin, wirkte und im künstlerischen Zusammenspiel mit ihr einen Höhepunkt in der dramatischen Kunst erreichte, ging zuerst sein Ruf in der Theaterwelt aus. Die Hofbühnen von Berlin und Wien machten ihm Gastspielanträge auf Engagement. In Berlin gab er im Mai 1848 die Rollen: Hamlet (zwei Mal), Uriel Acosta, Ferdinand in »Kabale und Liebe«, Max Piccolomini, Egmont, Baron von Wallenfeld im »Spieler« und Georg Winegg in »Valentine.« Schon in seiner ersten Rolle, Hamlet, wurde er vom rauschendsten Beifall und öfterem Hervorruf begleitet, welcher Beifall mit jeder Rolle sich steigerte und den Abschluss eines Engagements zur Folge hatte, das kurz darauf begann. Zwei Jahre hindurch wirkte er in dem ersten Helden- und Liebhaberfache mit fortdauerndem Glück und gab die grössten und schwierigsten Rollen dieses Fachs. Sie bestanden. ausser den schon bei seinem Gastspiel erwähnten, in Romeo, Percy, Cassio, König Johann, Tempelherr, Tellheim, Franz und Weislingen im »Götz«, Beaumarchais, Graf Dunois, Karl Moor, Don Carlos, Don Manuel, Friedrich von Homburg, Schiller in »Die Karlsschüler«, Werner (von Gutzkow), Hippolyt u. a. Im Jahre 1850 erhielt er wiederholt ein Engagement beim Burgtheater in Wien angetragen, welches er aus mehreren Gründen sich nicht entschliessen konnte abzulehnen: theils war er ein geborener Oesterreicher und Wiener, theils war diese Anstellung für ihn wie für seine Frau auf Lebenszeit und mit grosser Gage und Pension verbunden. Er trat diese Anstellung in Wien noch im J. 1850 an. Nachdem seine Gattin, wie aus der folgenden Biographie ergeht, 1858 gestorben, wirkt er als eine der ersten Zierden des unter Laube's Leitung auf hoher Stufe der

Kunst befindlichen Burgtheaters fort und hat, wenngleich noch im Besitze vieler seiner bisherigen Rollen, auch im gesetzten und älteren Fache bereits mehrere Aufgaben mit Erfolg gelöst. So giebt er den Tell und Essex, wird auch mit Nächstem den Wallenstein spielen.

Der Künstler Wagner vereinigt mit den äusseren Vorzügen einer hohen Gestalt, ausdrucksvoller Gesichtszüge und eines starken, klangvollen Organs, Phantasie und Leidenschaft. Eine seiner vorzüglichsten, ich möchte sagen, seine vorzüglichste Rolle ist Hamlet, eine der schwierigsten Aufgaben, welche nur der Schauspieler lösen kann, der mit Talent und Leidenschaft Intelligenz, Tiefe und Geist verbindet. Die heftige, fieberhafte Aufregung, in die ihn die Erscheinung des Geistes versetzt, den Zustand, in den er nachher versinkt und sinnend und brütend nicht zur That gelangt, stellt er wahr und ergreifend dar; er gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Darstellern dieser Rolle. Eine seiner Eigenthümlichkeiten ist, dass er, abgesehen von der letztbesagten Leistung, in leidenschaftlichen Rollen meist erst im Fortgang derselben warm wird und zur gänzlichen Herrschaft über dieselben gelangt (diess war wenigstens in Berlin der Fall); schien er früher lau, so entwickelt er später das vollkommenste Feuer. Im Trauerspiel ist er jeder Bühne eine Zierde, während er dagegen im Lustspiel nicht an seinem Platze steht. Wie schon früher gesagt, gilt dem Schreiber Dieses dieser Mangel an Doppelseitigkeit meist mehr als ein Vorzug, denn als Nachtheil eines grossen Künstlers.

Bertha Wagner geb. Unzelmann *).

Sie wurde am 29, December 1822 zu Berlin geboren und gehört sowohl von väterlicher, als von mütterlicher Seite bewährten Künstlerfamilien an. Ihr Vater war der im Jahre 1833 verstorbene Schauspieler August Unzelmann, ein Sohn des in der I. Abtheilung dieses Albums aufgeführten K. W. F. Unzelmann und seiner berühmten Gattin, der nachmaligen Bethmann, welche gleichfalls in der I. Abtheilung besprochen wurde. Ihre Mutter ist die in erster Ehe mit dem vorgenannten August Unzelmann verheirathet gewesene, beim Berliner Hoftheater angestellte, geschätzte Schauspielerin, Wilhelmine Werner, eine Tochter des im J. 1844 verstorbenen trefflichen Opern- und Kammersängers Franz, dessen Biographie, sowie die seines Sohnes Emil, in der II. Abtheilung befindlich ist. Bertha Unzelmann genoss eine ausgezeichnete Erziehung. Sie war ein Mädchen von kaum vierzehn Jahren, als sich zuerst in ihr mit einer gleichsam dämonischen Entschiedenheit der Wille aussprach, Schauspielerin zu werden. Obgleich die Eltern sich aus mancherlei Rücksichten gegen die theatralische Laufbahn erklären zu müssen glaubten, so sahen sie sich doch endlich zum Nachgeben veranlasst; ihr Stiefvater, der Geheim-Secretair Werner, der überhaupt auf ihre Erziehung einen günstigen Einfluss hatte, knüpfte aber seine Einwilligung an die für eine künstlerische Entwickelung so wichtige Bedingung, dass Bertha, bevor zu ihrer eigentlich technischen Information geschritten würde, sich einige Jahre lang ernsten wissenschaftlichen Studien, und zwar der Aesthetik, der Mimik, der Geschichte und Literatur sowie der Exegese dramatischer Meisterwerke unterwerfen müsse. Nach diesen vorausgegangenen Studien ging es an die praktischen Uebungen. Die junge Künstlerin studirte ohne jegliche fremde Beihülfe Rollen ein und spielte sie auf einem im elterlichen Hause errichteten kleinen

*) Vgl. Nekrolog derselben von Dr. T. Ullrich. 1858.

Theater, wozu sich immer ein auserlesener Kreis wissenschaftlich gebildeter und geistvoller Männer einfand, welche sofort die Leistungen einer strengen Kritik unterwarfen. Diese Unterhaltungen über die Darstellung waren von dem erfolgreichsten Einflusse auf die Entwickelung der Novize, indem letztere dadurch nicht nur ihr eigenes Urtheil ungemein kräftigte und bereicherte, sondern auch immer mehr zu einem klaren Ueberblick über die Grösse und Schwierigkeit ihrer Aufgabe gelangte.

So vorbereitet betrat Bertha Unzelmann am 7. März 1842 unter demselben Datum, mit dem sie vor Kurzem ihr irdisches Dasein beschloss, in Stettin zum ersten Male die Bühne, und zwar als Louise in »Kabale und Liebe.« Ihre Sicherheit setzte in Erstaunen und der Erfolg war über alle Erwartung günstig. Nicht minderen Beifall erwarben sich noch andere Rollen, darunter Hedwig von der Gilden, Emilia Galotti und Julie in »Romeo und Julie.« Der damalige General-Intendant der Berliner Hofbühne, Graf von Redern, von diesem glänzenden Debut unterrichtet, machte der jungen Künstlerin das Anerbieten, auch in Berlin Proben ihres Talentes abzulegen. Am 10. April 1842, an demselben Tage, an welchem einundzwanzig Jahre früher der brave Komiker Unzelmann sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert hatte, betrat die Enkelin in der Rolle der Walpurgis die Bühne, deren künstlerische Stützen ihre Grosseltern lange Jahre hindurch gewesen, und auch hier war ihr Erfolg ein höchst erwünschter. Ihr erstes Engagement erfolgte im September desselben Jahres an dem Königsstädtischen Theater, welches sie indess, ohne irgend einen Nutzen für ihren künstlerischen Beruf gezogen zu haben, schon nach Verlauf eines Jahres wieder verliess.

Während der Wintermonate 1843 bis 1844 spielte Bertha Unzelmann auf dem Hoftheater in Neu-Strelitz, gastirte zu Anfang des letztgenannten Jahres in Hannover, später auf dem Hoftheater zu Dresden und nahm dann im September 1844 wieder eine feste Stellung beim Stadttheater in Bremen an. Von jetzt an, kann man sagen, begann eigentlich für die Künstlerin volle Gelegenheit, ihr Talent praktisch zu üben, indem nicht allein alle nur einigermassen hervorragende Neuigkeiten zur Ausführung gebracht, sondern auch die älteren klassischen Stücke sorgfältig wieder in Scene gesetzt wurden. Hierauf folgte Bertha Unzelmann im J. 1845 einer Einladung des damaligen Directors Dr. Schmidt nach Leipzig, um auf dem dortigen Stadttheater die Stelle einer ersten Liebhaberin einzunehmen, und schon die erste der drei geforderten Proberollen, die Shakespeare'sche Julie, fiel so sehr zur allgemeinen Zufriedenheit aus, dass Tags darauf ein zweijähriges Engagement abgeschlossen wurde. In Leipzig ward sie bald, gleich dem J. Wagner, ein Liebling des Publikums; die Verhältnisse waren ihr hier besonders günstig: theils fand sie hier ein sehr verständiges, sinniges Publikum; theils war das nicht grosse Haus für ihr nicht starkes Organ sehr vortheilhaft.

So günstig sich aber auch die Verhältnisse in Leipzig erwiesen, so zog es Bertha Unzelmann, als der Contract abgelaufen, dennoch vor, nach einem grösseren Schauplatze ihres Wirkens, nach Berlin überzusiedeln. Ein Gastspiel, welches sie im Sommer 1846 an der Königl. Hofbühne ihrer Vaterstadt gegeben, bestimmte den General-Intendanten v. Küstner, die Künstlerin anzustellen. Dieses mit dem vollständigsten Erfolge gegebene Gastspiel führte die schwierigsten Kunstaufgaben, die Julie, Emilia Galotti, Gretchen, Walpurgis in »Goldschmied's Töchterlein« und Klärchen vor. Das Berliner Engagement dauerte vom Mai 1847 bis Mitte 1849. Im October 1849 verheirathete sich Bertha Unzelmann mit dem Schauspieler Joseph Wagner, der im Jahre 1848, wie vorstehend gesagt, ebenfalls für die Berliner Hofbühne gewonnen worden war. Im J. 1850 erhielt Joseph Wagner wiederholt ein Engagement beim Burgtheater in Wien angetragen, dem er mit seiner Frau noch in selbigem Jahre folgte und das Beide in den Rollen Hamlet und Ophelia antraten.

So sehr man auch die gelungene Auffassung der Künstlerin zu würdigen wusste, so wirkte dieses erste Auftreten doch noch nicht im vollen Sinne durchschlagend; man gewöhnte sich indess im Verlauf des Gastspiels an die besondere Eigenthümlichkeit ihres Organs, und der Erfolg ihres Gretchens verschaffte ihr die vollständigste Anerkennung. Nach einer mehr als vierjährigen Thätigkeit am Hofburgtheater erschien sie zum letzten Mal am 21. November 1854 in der Rolle der Titania im »Sommernachtstraum« auf der Bühne. Bald darauf, noch im December desselben Jahres, kam das Brustübel, dessen Keime in ihr schlummerten, mit einem heftigen Blutsturz zum Ausbruch, eine Katastrophe, die sich leider im Laufe der Zeit noch öfter wiederholte. Unter solchen Umständen sah sich Bertha Wagner gezwungen, ihren Antrag auf Pensionirung einzureichen: trotz aller angewendeten Pflege und Sorgfalt nahm die Krankheit ihren unaufhaltsamen traurigen Fortgang, und am 7. März 1858 schied Bertha Wagner vom Leben, indem sie der Welt einen gefeierten Namen und dem geliebten Gatten ein holdes Töchterchen von sechs Jahren hinterliess.

Während ihrer zwölfjährigen Wirksamkeit an der Bühne ist die Künstlerin im Ganzen 848 Male aufgetreten und zwar in 175 theils dem tragischen, theils dem Lustspielfache angehörenden Rollen. Am häufigsten spielte sie das Goethe'sche Gretchen und die Valentine im Freytag'schen Schauspiel. Ausserdem gehörten unter ihre wichtigsten Leistungen: Ophelia und Julia in den Shakespeare'schen Tragödien, ferner Emilia Galotti, Recha, Beatrice in der »Braut von Messina«, Thekla im »Wallenstein«, Lady Milford, Prinzessin Eboli und Königin Elisabeth in »Don Carlos«, Klärchen in »Egmont«, Marie in »Clavigo«, Elmire in »Tartüffe«, Klara in Hebbel's »Maria Magdalena«, Julie in Gutzkow's »Herz und Welt«, Armande in dessen »Urbild des Tartüffe«, Judith in dessen »Uriel Acosta«, Prinzessin Wilhelmine in dessen »Zopf und Schwert«, Königin Mathilde in »Laube's Struensee«, Frau Gottsched in dessen »Gottsched und Gellert«, Gräfin Franziska von Hohenheim in dessen »Karlsschülern«, Jolanthe in »König René's Tochter«, Leonore in Holtei's gleichnamigem Drama, Marion in der »Marquise von Villette« u. s. w. Ist dies ein todtes Verzeichniss, so erwacht es doch gewiss vor den Augen Dessen zum Leben, der einmal Zeuge war, wenn die Künstlerin der einen oder der andern dieser Gestalten Dasein von ihrem Dasein, Geist von ihrem Geiste verlieh; wenn sie aus den Worten des Dichters ein naturwahres und edles plastisches Gebilde schuf, welches ebenso seine Wirklichkeit, wie seine Berechtigung auf Bühnen-Existenz in den bedeutendsten, wie in den geringfügigsten Zügen bekundete, wenn sie den Schmerz seine tiefe Klage erheben liess, oder wenn sie das Spiel heiterer Laune verkörperte.

Wir schalteten oben schon einmal ein Wort von dem Organ der Bertha Wagner ein, und wir müssen hinzufügen, dass ihr die erwähnte besondere Eigenthümlichkeit desselben nicht günstig war. Leider besass das Organ keine allzu grosse Kraft und keinen ganz vollen Metallgehalt des Tones, ein Umstand, der mit der zarten Körperconstitution der Verstorbenen und mit den physischen Bedingungen zusammenhing, aus denen sich ihr späteres Brustleiden entwickelte. Rücksichtlich dieses mässigen Metallgehaltes liess sich einer der Berührungspunkte erkennen, welche die Künstlerin mit dem allbewunderten Meister der Bühne, Seydelmann, hatte, und es war ein Wort von hoher Bedeutung, wenn Letzterer im Jahre 1842, als er den Eltern Bertha's zu dem glänzenden ersten Erfolge des Stettiner Gastspiels Glück wünschte, und diese über das nicht gerade vorzügliche Organ der jungen Debütantin klagten, die Aeusserung that, »dass ihr dann freilich nur der trostlose Ausweg bliebe, eine grosse Künstlerin zu werden!«

Wenn man auch im Hinblick auf den Ausspruch Seydelmann's daran erinnern möchte, dass die Schönheit und Fülle des Organs für weibliche Heldinnen und erste

Liebhaberinnen wohl ein ungleich wichtigeres Erforderniss sei, als für männliche Charakterfiguren, so schwang sich Bertha Wagner, dennoch zu einer so grossen geistigen Bedeutsamkeit des Spiels empor, dass man den etwaigen Mangel ihrer Stimmmittel zuweilen ganz vergass, in den meisten Fällen wenigstens zu übersehen geneigt war. Kam der Künstlerin die Bedingung einer besondern Zartheit des Rollencharakters entgegen, so leistete sie in der That in hohem Grade Treffliches. Wir erwähnen beispielsweise nur ihr Gretchen im »Faust«, eine Schöpfung, in der sie ausgezeichnet dastand: so lieblich, so seelenvoll. so ächt deutsch war die Gestalt.

Wie Bertha Wagner auf der Bühne, so war sie auch im Kreise des gesellschaftlichen und häuslichen Lebens eine seltene Erscheinung. Ihre Privatbeziehungen zu den Mitgliedern der Theater, an denen sie wirkte, erlitten niemals eine Trübung; die Künstlerin hatte sich vielmehr, was auf der Bretterwelt wohl zu den Ausnahmen gehört, überall der wärmsten Zuneigung ihrer Berufsgenossen zu erfreuen. Ohne danach zu trachten, wurde sie durch ihren Geist und ihr Urtheil der Mittelpunkt der gebildeten Zirkel, in denen sie verkehrte. Ihr persönliches Wesen fesselte durch den sichtbaren Ausdruck innerer Klarheit, durch edle Anmuth und liebenswürdige Bescheidenheit. Ihr Charakter besass eine seltene Energie, wie man sie kaum hinter der zarten, äusseren Gestalt und hinter den sanften Zügen ihres Antlitzes vermuthet hätte. Die schönen Eigenschaften ihres Herzens werden in frommer Rückerinnerung am besten Die zu würdigen wissen, die ihr im Leben am nächsten standen; während die öffentliche Welt es im Interesse der dramatischen Kunst nur bedauern muss, dass ein so bedeutendes Talent in seinem Streben gehemmt und auf der Mitte der Laufbahn vom Tode ereilt wurde.

Eduard Jerrmann.

Nachstehend folgt eines der bewegtesten, buntesten, durch neue und ungewöhnliche Erscheinungen sich auszeichnenden theatralischen Lebensbilder. Dies zur Vorbereitung des Lesers. der im Nachstehenden solches bewährt finden wird.

Eduard Jerrmann, geboren zu Berlin 1798, verliess 1814 als Abiturient das Gymnasium, um sich dem Studium der Landwirthschaft auf den Gütern des Oberstallmeisters von Bülow auf Cummerow zu widmen. Nach Vollendung eines dreijährigen praktischen Cursus kehrte er nach Berlin zurück, um sich die nöthigen theoretischen Kenntnisse seines Berufes zu erwerben, als ein unbezwinglicher Hang zur Schauspielkunst ihn demselben untreu machte. Nach vergeblichen Bemühungen, bei einer kleinen Bühne in Sachsen ein Debut zu ermöglichen, wirkte er eine Zeit lang in einem Buchhändlergeschäft in Leipzig, bis durch Verwendung eines Freundes, des Kurfürstl. Decorationsmalers Beuther zu Cassel, sich ihm die Bühne zu Würzburg öffnete. Hier betrat er dieselbe am 10. Januar 1819 als Roderich im »Leben ein Traum« von Calderon, ward mehrfach wegen seines poetischen, lebendigen Vortrags applaudirt, noch öfter wegen seiner Gesten und seines übertriebenen Feuers ausgelacht, blieb aber dessenungeachtet daselbst im Engagement, bis er im Juni desselben Jahres in München eine Anstellung und unter Vespermann's Leitung auch Unterricht in der Kunst erhielt. Im J. 1821 vertauschte er diese Anstellung gegen eine andere in Leipzig unter dem damaligen Director, Hofrath Dr. Küstner, der auf Jerrmann's Talent von kundiger Hand aufmerksam gemacht worden war. In Leipzig bekleidete er das Fach der Intriguants, Väter und älteren Charakterrollen. und zählte unter seine vorzüglichsten Rollen: König in »Hamlet«. Banquo in »Makbeth«, Tybalt in »Romeo und Julie«. Talbot, Paulet, Giannettino

und Attinghausen in Schiller's Dramen, Buyck, Arkas in Goethe's Dramen, Odoardo, König im »Leben ein Traum«, Secretair Falbring, Rudolph in »Hedwig«, Ahasverus im »Ewigen Juden«, Rector in »Herrmann und Dorothea« u. a. Schreiber dieses sagte von ihm und seinen damaligen Leistungen in seinem »Rückblick auf das Leipziger Stadttheater, Leipzig 1830«: »Ich gedenke noch der Anstellung des Herrn Jerrmann vom Münchener Hoftheater, eines damals noch sehr jungen Schauspielers der für seine Kunst lebte und glühte, mit einem Feuer spielte, das ihn manchmal selbst überwältigte und rastlos nach dem Höheren strebte.« Diese Aeusserungen erklären das, was oben von seinem ersten Auftreten in Würzburg 1819 gesagt worden ist. Im J. 1824 verliess er Leipzig und durchstreifte Deutschland, theils gastirend, theils in temporären Engagements in Augsburg, Wien und Königsberg in Preussen verweilend, bis ihn die Sehnsucht, Paris kennen zu lernen, im J. 1830 dahin führte. Leidenschaftlich für die französischen Klassiker erglühend, warf er sich mit einer fieberhaften Anstrengung und beispiellosen Beharrlichkeit auf das Studium ihres Geistes und ihrer Sprache, bis es ihm nach zweijähriger, von Talma geleiteter Vorbereitung und dem eisernsten Fleisse gelang, nach einer glänzenden Probe vor den Societairen des Théâtre français, von ihnen im J. 1832 zu Debuts auf der ersten Bühne Frankreichs zugelassen zu werden. Er gab zwölf Gastrollen, welche in Diego in Corneille's »Cid«, im vieil Horace in Corneille's »Horatiern«, im Mahomet des gleichnamigen Trauerspiels von Voltaire, im Auguste in Corneille's »Cinna« und im Theramen in Racine's »Phaedra« bestanden. Schon die Zahl der Rollen beweist, dass er dieselben mit dem entschiedensten, lautesten Beifall gab. Wer das Théâtre français kennt, die Schwierigkeiten, welche dessen Direction dem Auftreten selbst französischer Künstler entgegenstellt, wer die Forderungen, welche die Kritik und das Publikum an die Aussprache, an die Recitation stellt, wer dies Alles kennt, muss über Jerrmann's Studien und sein Gelingen seine Ver- und Bewunderung ausdrücken. Im Jahre 1832 kehrte er nach Deutschland zurück, betrat als Gast die Bühnen zu Carlsruhe, München, Gratz, Olmütz, Prag, Wien, Pesth, Lemberg, gab auf der Durchreise in Krakau französische Vorstellungen, trat in Berlin an der Königsstädter Bühne und nach Beendigung dieses Gastspiels beim Königl. französischen Theater unter Delcour's Leitung auf. In diesen vielfältigen Gastspielen gab er unter Anderem auch, und zwar zuerst in Königsberg, die Rollen des Karl und Franz Moor in den »Räubern«, welche beide er in einer Vorstellung ausführte. Diese Erscheinung, sowie die seines Gastspiels auf dem Théâtre français gehören zu den Eingangs gedachten Erscheinungen, welche, bisher ungekannt und ungesehen, erst durch Jerrmann effectuirt und ermöglicht wurden. Ohne eine zur gründlichen Auseinandersetzung und Beantwortung der Frage, ob die Doppelleistung ein Kunstwerk oder Kunststück zu nennen, nöthige lange Episode herbeizuführen, kann doch gesagt werden, dass diese Riesenaufgabe nur durch Kunst, eine bewegliche Phantasie und grossen Kraftaufwand gelöst werden kann. Im J. 1835 ging er nach Cöln, wo man ihn auf den Händen trug, bis er sich mit dem Carneval und dessen Comité entzweite und gar jämmerlich bei seinem Auftreten im Theater ausgezischt und ausgepocht wurde. Wenige Monate darauf finden wir ihn in Mannheim wieder, von wo aus er im J. 1836 am Hoftheater in Berlin als Gast auftrat. In Mannheim wirkte er sechs Jahre lang als Schauspieler, in den letzten vier Jahren als Regisseur, bis man wegen einiger freimüthigen Aeusserungen, die einer excentrischen Partei angeblich von einem Collegen hinterbracht und von ihr als Beleidigung befunden wurden, keinen Anstand nahm, das lärmende Schauspiel des Cölner Carnevals in Mannheim zu wiederholen. Der ewigen Kämpfe im Vaterlande müde, ging er nach Petersburg, wo er auf das Vortheilhafteste und Ehrenvollste angestellt wurde und drei Jahre lang als Ober-Regisseur mit der alleinigen Leitung des deutschen

Theaters betraut war. Die Auflösung der deutschen Oper daselbst, die der italienischen weichen musste, hemmte jedoch auch sein Wirken im recitirenden Schauspiel, und dies, wie neu erwachte Sehnsucht zum Vaterlande, führte ihn 1844 nach Deutschland zurück, wo er zuerst an der Burg zu Wien in Rollen von Anschütz, Laroche und Wilhelmi neun Mal als Nathan, Cantal im »Fabrikanten«, Daniel im »Erbvertrag«, Ossip, Lear u. a. als Gast auftrat, worauf er auch sofort angestellt wurde. Mit der Ernennung des Grafen Dietrichstein zum Ober-Director änderte sich seine Lage, er verliess Wien und zog gastirend in Deutschland umher, bis die Ereignisse von 1848 ihm alle Bühnen verschlossen. Da kehrte er in seine Vaterstadt Berlin zurück, und erwarb sich, nur der Erziehung seiner Kinder lebend, den nöthigen Unterhalt theils durch eine Anstellung bei der Redaction eines Berliner politischen Blattes, der Deutschen Reform, theils durch anderweitige literarische Thätigkeit, bis die wiedergekehrte Ruhe und Ordnung auch so günstig auf die Theaterverhältnisse wirkten, dass sich für ihn eine — wenn gleich sehr bescheidene — Anstellung ermöglichte, zu der der damalige General-Intendant v. Küstner willig die Hand bot, und welche, ohne eingetretene Veränderung in der Verwaltung, sein Alter sorgenfrei gestaltet haben würde. So bleibt ihm nur noch die Hoffnung, die selbst den Sechziger nicht verlässt.

Als Schriftsteller trat Jerrmann zuerst nach seiner Rückkehr aus Frankreich mit einer Schilderung aus seinem Künstlerleben, unter dem Titel »Paris, — 1832 bei Jaquet in München — « auf. Die Auflage war in nicht langer Zeit vergriffen. Zu seinen weiteren grösseren Arbeiten gehört »Das Wespennest«, eine humoristische Darstellung seiner Erlebnisse in Cöln, und endlich »Unpolitische Bilder aus St. Petersburg«, die kurz nach ihrem Erscheinen eine zweite Auflage erlebten. Ausser mehreren Novellen, satyrischen und humoristischen Aufsätzen in verschiedenen Journalen und einer grossen Anzahl von Bühnenbearbeitungen in Versen und Prosa nach französischen Stoffen, existirt noch ein grösserer Original-Roman von ihm: »Die Jüdin von Toledo«, der sich jedoch nur sehr vereinzelt findet, da die gesammte Auflage (Campe in Hamburg, 1842) bei dem dortigen grossen Brande im J. 1842 ein Raub der Flammen wurde.

Nach der Uebersicht der künstlerischen und literarischen Wirksamkeit Jerrmann's, welche die Eingangs gedachte Ankündigung eines der bewegtesten und buntesten Lebensbilder vollkommen bewährt, sei, wie in manchen der früheren Biographien, noch ein Wort über Jerrmann als Menschen gesagt. In den glücklichsten häuslichen Verhältnissen lebend, hat er, bei der gegenwärtigen grossen Beschränkung seiner pecuniairen Umstände, für die Erziehung seiner beiden Kinder, einer Tochter und eines Sohnes, nicht ohne Opfer für seine Person, so Viel gethan, wie es nur immer von wohlhabenden Eltern geschehen kann. Nach der ausgesuchtesten, mit Kosten verbundenen Erziehung ist seine Tochter zuerst beim Theater zu Stuttgart und jetzt bei dem zu Mannheim angestellt und berechtigt den Vater zu den erfreulichsten Hoffnungen *); sein vierzehnjähriger Sohn hat sich aus heissem Drange der Marine gewidmet und als Schiffsjunge bereits weite Seereisen gemacht, wobei er die vollkommenste Zufriedenheit seiner Vorgesetzten sich erworben hat. Jerrmann hat aber nicht nur diese pecuniairen Opfer nicht gescheut, er hat sich selbst die Entsagung eines glücklichen häuslichen Zusammenlebens aufgelegt, indem seine Gattin bei der in Mannheim engagirten Tochter weilt, um ihr daselbst

*) Diese Hoffnungen wurden in der neuesten Zeit durch ihr Auftreten beim Hoftheater in Cassel als Iphigenie in Goethe's gleichnamigem Drama, wo ihr der rauschendste Beifall und wiederholte Hervorrufe zu Theil wurden, auf das Vollkommenste bestätigt.

zur Seite zu stehen. So steht er jetzt im hohen Alter allein und ohne häuslichen Umgang da. Durch alles Dies hat sich Jerrmann den gerechtesten Anspruch auf die vollkommenste Hochachtung erworben.

Georg Hiltl.

Er ist der Sohn des durch seine geschmackvollen, sinnigen Decorirungen vortheilhaft bekannten Königl. Hoftapeziers A. Hiltl und 1826 in Berlin geboren. Sein reger Sinn für die theatralische Kunst war die Veranlassung, dass, nachdem er seine Gymnasialbildung vollendet und überhaupt im elterlichen Hause eine wissenschaftliche Erziehung genossen, er nicht das Geschäft seines Vaters, sondern die Schauspielkunst zu seinem Berufe wählte, welchem Beispiele auch sein Bruder Anton folgte. Seine praktische Vorbildung zu diesem Berufe erlangte er auf dem bekannten Liebhabertheater Urania in Berlin, das schon so manchen tüchtigen Künstler der Bühne geliefert hat und gewissermassen ein Surrogat für Schauspielerschulen ist. Hier sah ihn Theodor Döring und nahm ihn aus Interesse für sein Talent mit nach Hannover, wo Döring damals angestellt war. Bot ihm dieser Meister zur Ausbildung seines Talents freundlich die Hand und seinen Rath, so veranlasste er zugleich sein erstes Auftreten auf der Hannover'schen Hofbühne, welches als Perez in »Camoens« von Halm stattfand und ein zweijähriges Engagement daselbst veranlasste. So vorgerückt in seiner Kunst, kehrte er 1845 im 19ten Jahre nach seiner Vaterstadt zurück und erhielt ein Gastspiel auf der Königl. Bühne zugesagt. Er gab den William im »Heirathsantrag auf Helgoland«, den Franziskus in den »Mänteln« und den Ferdinand in »Egmont«, und bethätigte seine Anlage in der Weise, dass ihm ein Engagement zu Theil ward. Er fand im Fache der Komik so viel Boden und Erfolg, dass er im J. 1848, als Louis Schneider, wie in dessen in der II. Abtheilung befindlichen Biographie gesagt, von der Bühne abtrat, in Besitz des grösseren Theils seiner Rollen kam. Diesen Wirkungskreis, sowie die Regie des Lustspiels, welche ihm 1854 vom General-Intendanten von Hülsen übertragen worden, bekleidet er noch heutigen Tages zur Zufriedenheit seines Chefs und des Publikums.

Er füllt das Fach der komischen, feinen, schlauen Diener mit Laune, Leben und Gewandtheit aus, so dass er zu den gern gesehenen Schauspielern zählt, die, vielseitig verwendbar, stets mit Einsicht, Geschick und Anstand zum Ganzen redlich und wirksam beitragen. Zu seinen vorzüglichen Rollen gehören: Lanzelot Gobbe im »Kaufmann von Venedig«, Riccaut de la Marlinière, Squenz im »Sommernachtstraum«, Bleichenwang in »Was Ihr wollt«, Clarin im »Leben ein Traum«, Spiegelberg, Dessonais in »Michel Perrin«, Bernard in »Christoph und Renate«, Hirsch im »Juden«, Laflèche im »Geizigen« u. a. Ausser durch seine Schauspielerleistungen, ist er auch der Anstalt, der er dient, von anderweitigem, schätzbarem Nutzen. Als Regisseur des Lustspiels wirkt er mit Kenntniss der Bühne und der Mise-en-scène mit Fleiss, Eifer und Takt. Durch Uebertragung fremder Lustspiele hat er der Bühne so manche erfreuliche Gabe gesandt; er wählt und verfährt hierbei mit richtiger Berechnung Dessen, was für die deutsche Bühne und das deutsche Publikum sich eignet, was aus den Originalen zu entfernen, was davon zu belassen; er handhabt die Sprache mit Leichtigkeit und Eleganz und giebt sie fliessend, sprechbar für den Schauspieler und ohne die Uebersetzung heraushören zu lassen. Mehrere dieser Uebertragungen, als: »Der Ritter der Damen«, »Ein prächtiger alter Knabe«, »Der Copist« u. a. erhalten sich fortdauernd auf vorzüglichen Bühnen.

— Durch alle namhaft gemachten Leistungen bewährt er seine vielseitige Bildung seine Kenntniss der dramatischen Literatur, der Schauspielkunst und deren Hülfswissenschaften, als der Waffen- und Costümkunde, und endlich seine Kenntniss fremder Sprachen, welche er sich auf Reisen und in Paris erworben und die er vielfach in Rollen, wie Riccaut de la Marlinière, und bei seinen Uebertragungen ausbeutet. So nützt er der Kunstanstalt, wenn auch nicht durch eminente Leistungen als Schauspieler, doch in vielfacher Weise durch Bildung, Geschmack, Einsicht und Fleiss.

Adolphine Neumann,

geboren im J. 1822 zu Carlsruhe, war die jüngste Tochter der so schönen als grossen Künstlerin Amalie Neumann, späteren Haitzinger, und des Badischen Hofschauspielers Carl Neumann. In äusseren wie inneren Vorzügen, welche letztere sich allerdings ihres frühen Todes halber nicht bis zur Vollendung ausbilden konnten, wetteiferte sie mit der Mutter. Im elterlichen Hause wurden ihr Geist und Herz, durch die sorgfältigste, liebevollste Erziehung genährt und gebildet, und in allen Künsten, wodurch die Frauen das Leben zieren, unterrichtet; ihre Erziehung wurde sodann noch in einem Pensionat in Paris vollendet, wo sie den Ton der guten Gesellschaft erlangte und sich für die Salondamen der höheren Kreise in seltener Weise ausbildete. Mit diesen Vorzügen, mit Reiz und Schönheit ausgestattet, wie sie nur selten einer Priesterin Thaliens zu Theil werden, kehrte sie im J. 1838 nach ihrer Vaterstadt zurück; hier sah sie ihre Schwester Louise zuerst die Bretter betreten, welche mit ihr und ihrer Mutter ein Trifolium bildet, wie es die Theaterwelt nicht häufig aufweist. Louise war längere Zeit der gefeierte Liebling des Publikums im Wiener Burgtheater, hat aber jetzt diesem Glanze zu entsagen gewusst, um sich und ihrem Gemahl das vollste Glück der Häuslichkeit zu begründen. Die glücklichen Erfolge des Debuts ihrer Schwester also weckten in der sechszehnjährigen Adolphine das ihr schon angeborene Talent und forderten sie mächtig auf, dem Beispiel ihrer Schwester zu folgen. Auch sie begann auf der Carlsruher Hofbühne ihre theatralische Laufbahn, von gleichem Erfolge wie ihre Schwester begleitet, und folgte bald darauf ihrer Mutter auf einer Kunstreise nach Wien, wo das Publikum des Burgtheaters die ersten Blüthen ihres keimenden Talentes gleichfalls freundlich aufnahm. Indem die Mutter und Adolphine ihre Schwester Louise beim letzteren Theater zurückliessen, setzten sie ihre Kunstreise nach Hamburg fort; nach wenigen Gastrollen auf dem Stadttheater fand Adolphine in Hamburg, wie Louise in Wien, ein ehrenvolles Engagement. Kaum hatte sie dasselbe mit allem Erfolge angetreten, als die Einwirkung des dortigen Klima's und grosse Anstrengungen in ihrem Berufe der jungen Künstlerin eine ernste Krankheit zuzogen, welche ihre Mutter bewog, die wiederhergestellte Tochter nicht in Hamburg zu lassen, sondern für sie ein Engagement in Cassel anzunehmen, das ihr von der dortigen Direction 1839 geboten wurde, wo sie, bald zum Liebling geworden, zwei Jahre verweilte. Hier, sich selbst überlassen, entwickelten sich im selbstständigen Wirken ihre schönen Anlagen mit dem glücklichsten Erfolge, und im Ueberwinden grosser Schwierigkeiten erstarkten ihre jungen Kräfte. Ein reich begabtes Talent bildet sich oft am sichersten im eigenen Schaffen und gewinnt dadurch einen eigenthümlichen Reiz, während es durch fortdauernde fremde Leitung das Gepräge der Nachahmung erhält. Nach zwei Jahren Aufenthalts in Cassel kehrte sie 1841, von Sehnsucht getrieben, nach dem väterlichen Hause zurück und nahm nach einem überaus günstig

aufgenommenen Gastspiele auf Zureden der Eltern und Freunde ein zweijähriges Engagement in Carlsruhe an; allein sie fühlte bald, dass die beengenden Verhältnisse eines kleineren Theaters in einer kleineren Stadt ihr nicht die Freiheit und den Schwung verliehen, um mit den Flügeln ihres jungen Talents einen Flug in die Höhen der Kunst zu unternehmen. Sie gastirte mit ihrer Mutter in Mainz, Pesth, Wien, Hannover und Berlin. Am letzteren Orte zeigte sich Adolphine im Monat Mai 1843 auf der Hofbühne und trat am 6. Mai zum ersten Male als Caroline in »Ich bleibe ledig« auf. Sie gab mit steigendem Beifall eine Reihe von Gastrollen, und spielte ausser der oben genannten Rolle an funfzehn Abenden folgende Partieen, von denen sie einige wiederholte: Walpurgis in »Des Goldschmieds Töchterlein«, Lucie im »Tagebuch«, Käthchen von Heilbronn, Königin Anna in »Das Glas Wasser«, Marie in »Zurücksetzung«, Amalie in »Treue Liebe«, Hertha im »Zeitgeist«, Ida im »Zögling«, Leopoldine von Schall in der »Unvermählten.« Am Abend ihres letzten Auftretens als Gast mit Blumen und Kränzen überschüttet, von dem lauten Rufe »Hierbleiben!« begrüsst, ging sie nach Carlsruhe zurück, um als engagirtes Mitglied der Berliner Bühne zurückzukehren. Ihr ausgezeichnetes Talent erwarb ihr in seltenem Grade die Neigung und Anerkennung des Publikums sowohl in ihren Gastrollen, wie später als engagirtes Mitglied der K. Schauspiele. Am 15. November betrat sie die Bühne, der sie nunmehr angehörte, von Neuem als Kunigunde in »Hans Sachs.« Nicht volle fünf Monate hatte sie in dem neuen Engagement gewirkt, da wurde im Morgenroth der Kunst, im Frühling des Lebens, die anmuthvolle Blüthe von der strengen Hand des Todes gebrochen; sie starb am 8. April 1844. Ihre letzte Rolle war Marie Schweidler in Laube's »Bernsteinhexe.« — In der frühen Morgenstunde eines schönen Frühlingstages fand ihr Leichenbegängniss statt. Die allgemeine schmerzliche Theilnahme, welche der Tod der jungen Künstlerin erregt hatte, gab sich auch bei dieser Trauerfeier kund. Eine unabsehbare Reihe von Wagen folgte ihrem Sarge: die sämmtlichen Künstler der Königl. Bühne, an ihrer Spitze der General-Intendant v. Küstner und der General-Musikdirector Meyerbeer, gaben der dahingeschiedenen Kunstgenossin das Geleit zu ihrer Ruhestätte auf dem neuen Jerusalemer Gottesacker vor dem Hallischen Thore, wo ein einfaches eisernes Kreuz mit den Worten »Adolphine Neumann« ihr Grab bezeichnet.

Es ging in ihr das vielversprechendste Talent zu Grunde, in Jugend, Frische und Schönheit prangend. Ihre äussere Erscheinung, die edlen Formen eines schlanken Wuchses, ihre lieblichen Züge, der gutmüthige Ausdruck ihrer schönen blauen Augen, die blonden Haare, welche in reichen Locken herabwallten, die graciöse Haltung, ihre natürlichen, ungezwungenen Bewegungen erinnerten an den Frühlingsglanz der Mutter; mit dieser einnehmenden Persönlichkeit war ihr der Wohlklang eines volltönenden, biegsamen Organs vererbt. Eine so ähnliche als glückliche Lithographie von l'Allemand, nach welcher das in diesem Album befindliche Portrait gezeichnet ist, wird sie Dem, der sie gekannt, in Lieblichkeit und Schönheit wieder vergegenwärtigen.—Sie war in naiven Rollen des Schau- und Lustspiels, als z. B. in Goethe's »Geschwistern« als Marianne, in Blum's »Ich bleibe ledig« als Caroline, in »Mutter und Sohn« von Ch. Birch-Pfeiffer als Selma, als Käthchen von Heilbronn, von der einnehmendsten Natürlichkeit und Wahrheit, wie sie so selten ist, von der zartesten Weiblichkeit und Sittenreinheit; aber auch in naiven Rollen des höheren Drama's und des Trauerspiels verrieth sie ein bedeutendes Talent, das sie gewiss auch zu einer Zierde der Berliner Bühne in dieser Gattung gemacht hätte, wenn es zur Entwickelung gekommen wäre. Dies liess sie als Marie in Laube's »Bernsteinhexe« durch das tiefe Gemüth ahnen, das sie in einer hochtragischen Scene entwickelte. So ist Schreiber Dieses überzeugt, dass sie eines der trefflichsten Gretchen in »Faust« geworden wäre.

Je seltener sich alle berührten Eigenschaften und Vorzüge in einer Person vereint finden, je grösser war ihr Verlust für die Königl. Bühne und die dramatische Kunst.

Charlotte Birch-Pfeiffer

ist in Stuttgart 1800 geboren und die Tochter des dortigen Domainenraths Pfeiffer, der 1806 in Bayerische Diehsten als Oberkriegsrath nach München ging. Als im J. 1809 ihr Vater erblindete, wählte er seine jüngste Tochter Charlotte vorzugsweise zur Vorleserin, und der Geist des Mädchens erhielt durch die gewählte klassische Literatur eine frühe Reife. Körperlich und geistig entwickelte sie sich so schnell, dass sie bereits 1813, im 13ten Lebensjahre, von der glühendsten Liebe zur Schauspielkunst getrieben und nach dem hartnäckigsten Kampfe mit ihren widerstrebenden Eltern, die Hofbühne am Isarthor zu München, als Prinzessin Thermutis im Melodrama »Moses' Errettung« von Plötz mit Musik von Lindpaintner, betrat. Der König Maximilian und die Königin Caroline, Mutter der Königin von Preussen, wie das Publikum, zollte der Kunstjüngerin in dieser wie in den folgenden Rollen so reichen Beifall, dass sie sich bald eine für ihre grosse Jugend ungewöhnliche künstlerische Stellung errang. Unter der Leitung des Intendanten de la Motte und des in Schröder's Schule gebildeten Hofschauspielers Zuccarini machte sie nun die erfreulichsten Fortschritte. 1818 machte sie eine Kunstreise nach Prag und erntete nicht allein als Liebhaberin im Lust- und Trauerspiel, sondern auch als Soubrette und Sängerin, z. B. als Olivier, Cherubin, Donauweibchen u. s. w., die volle Zufriedenheit des Publikums ein. Bei ihrer Rückkehr nach München erhielt sie das ganze Fach der tragischen Liebhaberinnen und jugendlichen Anstandsdamen und blieb in diesem Wirkungskreise bis 1819, wo sie, ebenso wie 1822 und 23, grössere Kunstreisen nach Stuttgart, Carlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Wien, Cassel, Hannover, Berlin, Dresden und Hamburg unternahm. Besonderes Aufsehen erregte sie in Wien, Berlin und Hamburg. Im J. 1819 gab sie mit dem vollständigsten Erfolge am Wiener Burgtheater die Jungfrau von Orleans, Jony in der »Mohrin«, Elvire in der »Schuld«, Margarethe in den »Hagestolzen«, und Zenobia in »Mäon« von Collin; auf der Berliner Hofbühne gab sie 1823 die Czarewna Sophia im »Fürsten Chawansky«, Donna Diana, Sappho, Phädra, Jungfrau, Maria Stuart, Milfort u. a. In Hamburg lernte sie den Dr. Christian Birch aus Kopenhagen kennen, als Schriftsteller bekannt, namentlich durch das biographische Werk: »Ludwig Philipp I., König der Franzosen«, — 2te Auflage, 1847 —, und verheirathete sich 1825 mit Birch in München, wo er eine Anstellung bei der Hoftheater-Intendanz erhielt. Bald nachher trat Charlotte Birch eine abermalige Kunstreise an, gastirte wiederholt in Hamburg, dann in Amsterdam, Danzig, Königsberg, Riga und Petersburg, wo sie eine überaus günstige Aufnahme fand und viele kostbare Zeichen der Zufriedenheit von I. I. M. M. dem Kaiser und der Kaiserin empfing. Sie kehrte 1827 über Riga, Reval, Danzig, Breslau, Leipzig, Prag zurück und nahm beim Theater an der Wien ein Engagement an. In Leipzig gastirte sie im J. 1828 unter der damaligen Küstner'schen Direction und gab die Elisabeth in »Maria Stuart«, Orsina, Lady Makbeth und Sophia im »Fürsten Chawansky« mit dem rauschendsten Beifall. 1830 ging sie nach Pesth, Brünn, Breslau und Berlin, wo sie abermals am Königl. Hoftheater gastirte, und kehrte hierauf nach München zurück, ohne jedoch dort ein Engagement anzunehmen. Nur zuweilen trat sie als Gast auf der dortigen Hofbühne auf. Anfangs 1838 gastirte sie in Zürich mit einem so glän-

zenden Erfolge, dass die allgemeine Stimme sie dauernd zu gewinnen wünschte; man trug ihr daher die Direction des dortigen Theaters an, die sie auch übernahm. Durch ihre praktische Bühnenkenntniss sammelte sie hier bald einen Verein der achtungswerthesten Darsteller und schuf durch ihre geistige Einwirkung ein Ensemble, wie man es bei einem Theater zweiten Ranges selten finden wird. Im J. 1843 legte sie die Direction des Züricher Theaters nieder und wurde, nach einer abermaligen Kunstreise durch Deutschland, 1844 am Königl. Theater zu Berlin für die älteren Rollenfächer an der Stelle der Amalie Wolff angestellt, in welcher ihr vom König und von der Königin auf Lebenszeit Allergnädigst zu Theil gewordenen Anstellung sie noch gegenwärtig mit Kraft und Ehre wirkt.

Als Schauspielerin gefiel sie in ihrer Blüthezeit allgemein durch das Feuer und die Naturwahrheit ihres Spiels, durch Geist, Gewandtheit und poetische Auffassung. Das Verzeichniss der vielfachen Gastspiele und Gastrollen, beinahe auf allen Bühnen Deutschlands, namentlich den ersten Hof- und Kunstinstituten zu Wien und Berlin, und zwar zu wiederholten Malen, ja selbst auf Bühnen des Auslandes, giebt wohl den unwiderlegbarsten Beweis für den besagten reichen und allgemeinen Beifall, welchen ihr Spiel erntete.

Fast grösseren Ruf erwarb sie sich als Schriftstellerin. Es folgt hier ein, soviel mir bekannt, noch nicht veröffentlichtes Gesammtverzeichniss ihrer Bühnenstücke: 1828: Herma, Fra Bartolomeo*, Der Wartthurm; 1829: Schloss Greifenstein, Verhängnissvolle Wechsel,* Der Leichenräuber,* Maria di Gonsalvo,* Pfeffer-Rösel, Die Taube von Cerdrons, (das erste Stück, welches am Hoftheaser in Berlin zur Aufführung kam), Wie ist das zugegangen?* 1830: Die Walpurgisnacht, Karl der Grosse vor Pavia,* Schön Klärchen, Park von St. Valeria,* Zufallslaunen,* Robert der Teufel;* 1831: Trudchen,* Des Müllers Töchter, Peter von Szagar;* 1833: Hinko, die Engländer in Paris;* 1834: Scheibentoni, Die Günstlinge,* Johannes Guttenberg,* Der Glöckner von Notre-Dame; 1835: Die Wittwe von London;* 1836: Die Ritter von Malta, Onkel und Nichte,* Die Zwerge von Untersberg,* Bau von Island, Rubens in Madrid;* 1837: Ulrich Zwingli,* Der beste Arzt; 1840: Elisabeth;* 1841: Steffen Langer;* 1842: Nacht und Morgen; 1843: Nelly, Simon (Ein Brief), Mutter und Sohn, Thomas Thyrnau; 1844: Mutter und Tochter,* Die Marquise von Villette;* 1845: Der Leierkasper, Anna von Oestreich; 1846: Eine Familie;* 1847: Ein Billet,* Dorf und Stadt; 1848: Gasthausabenteuer,* Alles für Andere,* Der Pfarrherr,* Francis Joston;* 1849: Vatersorgen,* Im Walde, Mazarin,* Die Rose von Avignon; 1850: Das Forsthaus;* 1851: Magdala,* Wie man Häuser baut,* Ein Ring;* 1852: Ein alter Musikant,* Eine Frau; 1853: Die Waise aus Lowood, Rose und Röschen;* 1854: Edith, Marguerite; 1855: Die Lady von Worsley-Hall; 1856; Die Grille; 1857: Iffland;* 1858: Fräulein Höckerchen.* — Die Zahl derselben beläuft sich auf 70, worunter die 37 mit einem Sternchen bezeichneten Original-Schauspiele sind. — Ausserdem schrieb sie folgende Operntexte: Edelknecht und Armband, comp. von Kreutzer; die Grossfürstin (Sophia Katharina), comp. von Flotow; Santa Chiara, comp. von H. v. S. C. G. — Endlich schrieb sie eine Anzahl Novellen und Romane, von welchen »Burton-Castle, 2 Theile — München bei Jaquet —« bereits die dritte Auflage erlebt hat.

Ihre Bühnenstücke haben vom Publikum aller Orten, wo sie aufgeführt, und das sind beinahe sämmtliche deutsche Theater, unter denen sich die ersten Hofbühnen befinden, den einstimmigsten, grössten Beifall in zahllosen Wiederholungen gefunden; von Seiten der Kritik haben sie die verschiedenste Aufnahme, eine überaus günstige, eine streng tadelnde erhalten.

Um auf einen richtigen Standpunkt des Urtheils zu kommen, muss zunächst die Gattung ihrer Stücke in's Auge gefasst werden. Sie hat, mit wenigen Ausnah-

men, die hier nicht in Betracht kommen, nicht Trauerspiele, nicht feine metrische Lustspiele, wie »Donna Diana« u. dgl., sondern meist, neben einigen Stücken romantischen Inhalts, Schauspiele und Lustspiele verfasst, die aus dem Leben genommen und für das Leben geschrieben sind, welche Stücke an sich nicht die höchsten Stufen der dramatischen Kunst in Anspruch nehmen. Sodann muss man auch ihre älteren Stücke, die sie z. B. für das Theater an der Wien und für das grosse Publikum schrieb, wie »Pfeffer-Rösel«, »Hinko« u. a., von den neueren, besseren unterscheiden, die sie z. B. in Berlin für das dortige Theater, das Burgtheater in Wien u. a. grosse Theater berechnete. In letzteren, wie z. B. in »Die Günstlinge«, »Der Glöckner von Notre-Dame«, »Rubens in Madrid«, »Die Marquise von Villette«, »Dorf und Stadt«, »Eine Familie«, »Ein Ring«, »Die Waise von Lowood«, »Die Grille« u. a. offenbart sich wirkliche dramatische Anlage, Leidenschaft und namentlich Kenntniss der Bühne und ihrer Effecte, wie des vorherrschenden Geschmacks. Diese neueren und besseren Stücke haben den Vorzug, dass der Gang der Handlung, von bühnenkundiger Hand geregelt, in den Bühnenrahmen passt, in dessen Bild das Ganze wie die einzelnen Theile zweckmässig geordnet und Licht und Schatten gehörig vertheilt sind, dass das Gemüth angesprochen und das Interesse des Zuschauers ohne gewaltsame Effecte fortdauernd gesteigert wird, während in manchem ihrer früheren Dramen die Effecte gesucht und für das grosse Publikum berechnet waren. Man kann wohl sagen, dass ihre Stücke das für die gegenwärtige Bühne sind, was die Kotzebue'schen für die frühere waren, der auch in der Regel keine Trauerspiele und Dramen höherer Gattung schrieb, sowie auch die Birch an Productivität und Ausdauer dem Kotzebue gleichkommt. Nur Eines muss, um Letzterem gerecht zu sein, gesagt werden, dass er allerdings an Erfindung und Witz voraussteht.

Betrachtet man die Stücke der Birch vom angegebenen Standpunkte aus, so muss man ihr die vollkommenste Gerechtigkeit widerfahren lassen, und Bühne, Direction, Künstler wie Publikum sind ihr den aufrichtigsten Dank schuldig.

Pauline Marx,

geboren zu Carlsruhe im J. 1819, war die Tochter des Grossherzoglich Badischen Musikdirectors M. Marx, eines als Violoncellist und Clavierspieler bedeutenden Künstlers, welcher ihr zeitig hervortretendes Talent leitete und den Grund zu ihrer tüchtigen musikalischen Bildung legte. Von ihm in den ersten Grundlagen der altitalienischen Schule unterrichtet, wurde Pauline Marx, nach dessen für die Kunst leider zu früh erfolgtem Tode, dem berühmten Gesanglehrer Bordogni in Paris zu ihrer weiteren Ausbildung übergeben. Unter seiner anerkannt tüchtigen und sorgfältigen Leitung entwickelte sich ihr Talent in solchem Grade, dass sie bald zu des Meisters Lieblingsschülerinnen gehörte und Meyerbeer, auf sie aufmerksam geworden, sich der jungen Sängerin auf's Wärmste annahm. So studirte er mit ihr die Alice, Isabelle, Valentine u. a., da er zugleich wünschte, ihre Künstlerlaufbahn an der grossen Oper in Paris beginnen zu sehen.

Nach beinahe dreijähriger Ausbildung in Paris, wo sie noch in allen zu ihrem künftigen Berufe nöthigen Fächern ausgebildet wurde, namentlich in Mimik und Spiel den Unterricht der ausgezeichneten Lehrerin der Pantomime bei der grossen Oper, Madame Seriot, sowie des berühmten Regnier, Schauspielers des Théâtre français, genoss, und nachdem sie in mehreren Concerten in Paris mit vielem Beifall gesungen, wurde sie von dem gerade dort anwesenden Intendanten des Königl. Hoftheaters in Dresden, von Lüttichau, auf drei Jahre für das Fach der jugendlichen

dramatischen Gesangspartieen an dortiger Hofbühne engagirt. Hier waren es vorzugsweise die Rollen der Amine, Isabella, Elvire in den »Puritanern«, Amazili in »Cortez«, Ginevra, Sarah in Halevy's »Guitarrenspieler« u. a., worin sie durch ihr Talent, wie durch ihr vortheilhaftes Aeussere den ungetheiltesten Beifall des Publikums sich errang. Es gereichte ihr zur besondern Auszeichnung, dass sie von hier aus mehrmals in den berühmten Leipziger Gewandhaus-Concerten sang, wo Mendelssohn das Orchester bei ihren Gesangstücken leitete, auch sie bei ihren Liedern am Clavier begleitete.

Während und nach Abschluss des Dresdener Contracts gastirte Pauline Marx mit glänzendem Erfolge in München, Leipzig, Braunschweig, Carlsruhe, Coburg, Frankfurt a. M., Stuttgart u. a. O. In München sang sie im J. 1841 unter der Küstner'schen Intendanz die Rollen: Ginevra in »Guido und Ginevra«, Valentine und Isaballe in den Meyerbeer'schen Opern und die Donna Anna mit vieler Anerkennung.

Nachdem sich auf diesen Reisen ihr Ruf in der Kunstwelt immer fester und höher gestellt, erhielt sie vom Generalintendanten v. Küstner in Berlin einen Antrag zum Gastspiel auf Engagement; ihre Gastrollen: Amazili, Amine, Donna Anna, Agathe und Elvire in den »Puritanern« hatten einen so günstigen Erfolg, dass ihnen auf dem Fusse ein Engagement folgte.

Während ihres achtjährigen Berliner Engagements erwarb sich Pauline Marx nicht nur in den ersten dramatischen Aufgaben der Gesangskunst, wie Valentine, Alice, Donna Anna, Catharina Cornaro, Amazili, Armide, Norma, durch ihre jugendlich frische Sopranstimme von gleichmässigem Umfange, in der besten Schule gebildet, wie durch ein feuriges, dramatisches Spiel, das den leidenschaftlichen Rollen so wie den zarteren, sanfteren ihr Recht gab, sondern auch in der komischen und Spieloper, wie als Jeanette in »König Yvetot«, Pauline in »Die Versuche«, Madame Lange in Mozart's »Schauspieldirector«, Despina in »Cosi fan tutte«, ja selbst als Frau Bertrand in »Maurer und Schlosser« durch ein lebendiges, komisch-ergötzliches Spiel die volle Gunst des Publikums. Sie war nicht nur eines der vorzüglichsten, sondern auch eines der nützlichsten Mitglieder der Königl. Oper zu Berlin.

Nach ihrem Abgange von Berlin, 1851, gastirte Pauline Marx mit grossem Beifalle während der Wintersaison in Königsberg und kam dann im Sommer 1852 zu einem Gastspiele nach Aachen. Dort hörte sie der Director des Grossherzogl. Hoftheaters zu Darmstadt, Tescher, und engagirte sie für die bevorstehende Wintersaison zu mehreren Gastrollen. Im September debutirte sie zu Darmstadt als Norma mit ausserordentlichem Erfolge. Die Gastrollen wurden erneuert und sie erwarb sich durch ihre trefflichen Leistungen so sehr die höchste Zufriedenheit des Hofes und des Publikums, dass sie zu den vier auf einander folgenden Wintersaisons als Gast engagirt wurde. Die bedeutendsten Rollen, welche sie auf dieser Bühne sang, waren ausser den schon oben genannten: Fides, Donna Elvira in »Don Juan«, Ortrud, Lucia, Abigail, Favoritin, Desdemona, Azucena im »Trovadore« u. a. Nachdem die Künstlerin noch an verschiedenen süddeutschen Bühnen, zu Wiesbaden, Mainz, Frankfurt a. M., Stuttgart, mit gleich günstigem Erfolge gastirt hatte, zog sie sich 1857 in das Privatleben zurück und verheirathete sich in demselben Jahre zu Ulm mit dem K. Württembergischen Hauptmann R. Steiger. Hier lebt sie nun im Kreise der Familie und ihrer nächsten Bekannten gleich eifrig und begeistert für die Kunst, wie nicht minder für die Häuslichkeit.

Louise Köster, geb. Schlegel.

Sie wurde im J. 1823 in Lübeck geboren und ist ein Adoptivkind des Schlegel'schen Ehepaar's daselbst. Schon als Kind erregte sie durch ihre Schönheit und den Wohllaut ihrer klangvollen Stimme Aufmerksamkeit. Die Eltern, durch Sachverständige aufgemuntert, für ihre musikalische Ausbildung zu sorgen, vertauschten im J. 1836 den Aufenthalt in Lübeck mit dem in Leipzig und übergaben ihre Pflegetochter dem als Musiklehrer vortheilhaftest bekannten Musikdirector Pohlenz, der schon mehrere Schüler zu tüchtigen Gesangskünstlern ausgebildet hatte. Mit seiner trefflichen Anweisung vereinten sich ihre glücklichen Anlagen und ihr Fleiss, um sie nach zweijährigen Studien so weit auszubilden, dass sie im September 1838, im 15ten Jahre, auf dem damals unter Ringelhardt's Direction stehenden Leipziger Stadttheater als Pamina auftreten konnte. Diese Leistung hatte, von ihrem glücklichen Aeussern unterstützt, das auf das Publikum durch das anmuthigste Bild zarter Jugend und frischer Schönheit den wärmsten Eindruck machte, den glücklichsten Erfolg, und der erfahrene und kluge Director Ringelhardt fesselte sie sofort auf zwei Jahre bis 1840 an seine Bühne. Während dieses Engagements in Leipzig gab sie in Dresden und Hamburg, sowie zu zweien Malen, 1839 und 1840, in Berlin Gastspiele, in denen sie, namentlich in Berlin unter der damaligen General-Intendantur des Grafen Redern und der General-Musikdirection Spontini's als Euryanthe, Julia in »Romeo und Julia«, Alice und Agathe mit dem allgemeinsten Beifall auftrat und in deren Folge und sofort im J. 1840 in Berlin angestellt wurde. Bei ihrer grossen Jugend — sie war 17 Jahre alt — besorgte sie, wie ihr Vater, durch ihre Beschäftigung in Spontinischen grossen Opern Nachtheile für ihre Stimme und bat um ihre Entlassung. Auf ihr erstes Gesuch ward sie abschläglich beschieden, doch gelang es ihr im Sommer 1840, nach dem Ableben des hochseligen Königs, von der Gnade des Königs Friedrich Wilhelm IV., trotz Spontini's Widerstreben, die Lösung ihres Contracts zu erhalten, worauf sie sich beim Hoftheater in Schwerin auf drei Jahre, bis 1844, engagirte. Während dieses Engagements verheirathete sie sich im J. 1843 mit dem daselbst befindlichen Rittergutsbesitzer Dr. Hans Köster, der sich durch seine literarischen und dramatischen Productionen vortheilhaft bekannt gemacht hat, indem er einen — 1842 bei Brockhaus in Leipzig erschienenen — Band mit den Schauspielen: »Maria Stuart«, »Konradin« u. a., von denen das erstere zur Darstellung auf der Bühne gelangte, später das im J. 1851 auf der Königl. Bühne zur Aufführung gelangte Drama »Der grosse Kurfürst«, die Trilogie »Heinrich IV.« und das Trauerspiel »Ulrich von Hutten und Luther« verfasste. — In den Jahren 1841 bis 1844 gastirte Louise Köster, stets einen glücklichen Erfolg zur Seite, in Wien, Hannover und 1843 unter Küstner's General-Intendantur zum dritten Male in Berlin, wo sie Donna Anna, Fidelio, Jessonda und Agathe gab. Nach einem hierauf folgenden einjährigen Engagement in Breslau, 1844 bis 1845, zog sie sich aus Gesundheitsrücksichten von der Bühne zurück und brachte zwei Jahre auf dem Gute ihres Gatten zu. —

Im J. 1847 gelang es endlich den fortgesetzten Bemühungen Küstner's, nach drei früher erörterten Gastspielen, die vielfach projectirte, ja bereits begonnene, aber wieder aufgelöste Anstellung von Louise Köster dauernd, ja lebenslänglich zu Stande zu bringen. Indem sie die durch ihr Spiel die Berliner zum dritten Male entzückende Jenny Lind ablöste, debutirte sie im October 1847, freudigst vom Publikum begrüsst, als Julia in der »Vestalin«, Euryanthe, Adriano in »Rienzi« und Agathe. — Während ihres Berliner Engagements gelang es ihr, durch Gastspiele in Breslau, Schwerin, Leipzig, Weimar, Wiesbaden, Magdeburg und endlich durch zwei dreimonatliche Saisons beim K. K. Kärnthnerthortheater in Wien ihren Ruf fortdauernd zu steigern.

Noch gegenwärtig erfreut sie nach zwanzigjährigem glanz- und ehrenvollen theatralischen Wirken in Kraft, Ausdauer und im Besitze ihrer ungeschwächten Stimme und ihrer äusseren Vorzüge durch die angreifendsten Partien, wie Valentine, Vestalin, Hof und Publikum. Mit Wahrheit konnte Schreiber dieses in den »Vierunddreisig Jahren seiner Theaterleitung — Leipzig 1853 —« sagen, dass er bei der Niederlegung seiner General-Intendantur im J. 1851 in Louise Köster, Johanna Wagner und Leopoldine Tuczeck der Berliner Bühne ein würdiges Trifolium hinterlassen, das sich friedlich in die Macht der Töne und die Siegeszeichen theilt. — Den schönsten Ueberblick auf ihre Kunstleistungen ergiebt folgendes Verzeichniss ihrer Hauptpartien: In Gluck's Werken: Alceste, Armide, Iphigenia in Tauris und Aulis und Euridice, sonach in allen auf dem Repertoir befindlichen Opern Gluck's; in Mozart's Werken: Donna Anna, (welche sie 55 mal sang), Königin der Nacht, Gräfin Almaviva (43 mal), Vitellia, Elektra in »Idomeneus«, Constanze und Isabella in »Cosi fan tutte«, sonach gleichfalls in allen grösseren Opern Mozart's; in Beethoven's Oper »Fidelio« (60 mal); in Cherubini's Opern: Gräfin im »Wasserträger«, Lodoiska; in Spontini's Opern; Vestalin (24 mal), Olympia, Amazili; in Weber's Opern: Agathe (61 mal), Euryanthe (57 mal), Rezia (44 mal); in Meyerbeer's Opern: Valentine (81 mal), Alice (54 mal), Bertha; in »Cassilda« von E. H. z. S.; in Flotow's Opern: Grossfürstin, Indra; in Spohr's »Jessonda« die Titelrolle; in Halevy's »Jüdin«: Recha (25 mal); in Verdi's »Troubadour«: Leonore.

Ergiebt sich schon aus vorstehendem Verzeichniss ihrer Rollen ihre Kunstrichtung und einer der schönsten Wirkungskreise in den edelsten klassischen Opern, welchen eine Sängerin nur haben kann, sowie zugleich aus den häufigen Wiederholungen die Virtuosität und Beliebtheit dieser Künstlerin, so wird noch diese Biographie mit dem Urtheil eines der gründlichsten und unparteiischsten Kritiker über einige ihrer Hauptleistungen geschlossen, welches zugleich ein allgemeines Urtheil über die Künstlerin Köster in sich fassen dürfte. Rellstab nämlich sagt über ihr Gastspiel als Euryanthe 1839: »Um es mit einem Worte zu bezeichnen, es ist die edelste Anmuth der Naturgaben, welche der jungen Darstellerin von allen Seiten zu Theil geworden. Sie weckt durch ihre Anlagen die Erinnerung an die glänzendsten Zeiten unserer Opern-Bühne, denn seit diesen fanden wir nicht die Schönheit der Gestalt, den Reiz der Züge, mit einem so reinen, wohllautend entsprechenden Organ gepaart. Die Stimme besitzt keine mächtige Fülle, aber doch einen Adel, der ihr das Recht zu jeder heroischen Darstellung verleiht.« Ueber ihre Darstellung der Armide sagt Rellstab 1849: »Wir haben es gleich bei der ersten Aufführung mit warmem Dank anerkennen müssen, wie Schönes, Edles, Hinreissendes uns die Künstlerin im Spiel wie im Gesang gibt. Ueberall bewahrt sie das Maass, den verkörpernden Schimmer einer reizenden Weiblichkeit, selbst in den Ausbrüchen der flammendsten Leidenschaft; ihre Armide wird nie zur Medea, das ist ein hohes Verdienst, in dem sie berühmte Vorgängerinnen übertrifft. Den Wechsel zwischen den finsteren Wolkenschatten des Zorns und den Sonnenblicken der Liebe bringt sie meisterhaft zur Anschauung. Die Scene mit dem Hass hält die Künstlerin in einer bewundernswürdigen Steigerung. Wir müssen ihr das Zeugniss geben, dass sie alle geistigen Farben des Gedichts in die ausdrucksvollsten körperlichen Formen übersetzt hat.« Endlich sagt Rellstab über eine ihrer neuesten Kunstleistungen, die Leonore in Verdi's »Troubadour« 1857: »Frau Köster hat in der Leonore eine der glänzendsten Aufgaben für ihr Repertoir erhalten. Mit dem beharrlichen, fortstrebenden Fleiss, welcher dieser Künstlerin eigen ist, hat sie, auf eine uns in Erstaunen setzende Weise, sich des technischen, den Italienern so wichtigen Elementes bemächtigt. Sie gibt glänzende, präcise Passagen, feine Verschmelzungen, anmuthvolle Verzierungen.« Dass die Künstlerin durchweg ihren Gesang

mit dem innersten Ausdruck verschmolz, dürfen wir nicht erst sagen; von dieser edleren Kunst hat sie uns zu viele Beispiele gegeben. Allein sie erhebt sich doch auch auf diesem Gebiete zu ungewöhnlichem Grade, da die Forderungen der Aufgabe auf Ungewöhnliches gestellt sind.

Edwina Viereck.

Edwina Viereck war aus Breslau gebürtig, wo ihre Eltern ein kleines Handelsgeschäft betrieben. Neigung und eine ausgezeichnete Persönlichkeit brachten sie zur Bühne. Niemand hatte sich ihrer deshalb angenommen, und so begann sie ihre Laufbahn, nur auf sich angewiesen, am Stadttheater in Breslau im Chorpersonal, aus welchem sie nur ab und zu mit einer kleinen Rolle trat. Sich nicht gefördert sehend, verliess sie im J. 1843 Breslau und ging nach Wien, suchte jedoch daselbst vergeblich eine Anstellung bei einem der Vorstadttheater. Sie wandte sich nun einige Zeit den kleineren Provinzialbühnen in Oesterreich zu und fand ein Engagement am Stadttheater in Brünn. Von hier aus machte sie zuerst von ihrem Talent reden, wodurch ihr eine Anstellung am Burgtheater zu Theil wurde. Ihre Beschäftigung dort war sehr gering, allein sie hatte Musse, ihren Geschmack wie ihr Talent an den Mustern des berühmten Instituts zu bilden. Der Drang, selbst zu schaffen, trieb sie aus jenem Engagement. Nach einem einmaligen Auftreten im Hoftheater zu Dresden gelangte sie nach Berlin, gastirte als Christine in »Christinens Liebe und Entsagung«, Lucie im »Tagebuch«, Parthenia im »Sohn der Wildniss«, Hedwig im »Ball zu Ellerbrunn«, Cölestine in »Er muss auf's Land«, und Elisabeth in »Doctor Wespe« und wurde 1846 in Folge dessen für die Königl. Bühne engagirt. Hier gelang es ihr, sich aus der ihr anfänglich überwiesenen secundären Stellung durch Fleiss und Talent zu einer beliebten Künstlerin emporzuheben. Sie durfte es sogar wagen, kurz nachdem Charlotte v. Hagn der Bühne Lebewohl gesagt hatte, in Rollen dieser unvergesslichen Künstlerin aufzutreten, und hatte die Genugthuung, sich darin mit Beifall beehrt zu sehen. Freilich waren ihr dabei ihre Jugend, ihre junonische Gestalt, ihre wirklich blendende Schönheit, von der reichsten, geschmackvollsten Toilette unterstützt, getreuliche Helferinnen. — Im Laufe der Jahre gehörte Edwina Viereck zu den beliebtesten Mitgliedern der Königl. Bühne; überraschend war ihre künstlerische Entwickelung vorgeschritten, als sie der Tod abschnitt und ihrem Wirken ein Ziel stellte. Ihre letzten Rollen waren Anfangs April 1856 die Pompadour in »Narziss« und die Königin im »Glas Wasser.« Nach einem nicht langen Krankenlager reiste sie im Mai mit der Hoffnung auf Genesung von Berlin nach Carlsbad, war hier jedoch schon in einem bedenklichen Zustande angelangt, so dass ihre Begleiterin nach dem Ausspruch der Brunnenärzte sehr besorgnisserregende Kunde in die Heimath zu melden hatte. Anfälle von Brustkrämpfen zerstörten die wenigen wiedergewonnenen Körperkräfte, so dass sie während ihres sechstägigen Aufenthalts in dem Badeorte nur zweimal am Brunnen erscheinen konnte. Am 29. Mai wohnte sie noch einem Concert im Freien bei, wurde dort unwohl und verliess seitdem das Zimmer nicht wieder. Am 1. Juni in der Mittagsstunde erlag sie einem Krampfanfall im Stuhl, ohne bettlägerig gewesen zu sein. In fremder Erde wurde sie zur Ruhe bestattet.

Edwina Viereck war nicht ohne Talent und besass einen sicheren natürlichen Takt, welcher sie in einer gewissen Sphäre das Rechte treffen liess. Diese Sphäre bestand hauptsächlich in Conversationsrollen, Salondamen, bei denen sie durch die Schönheit ihrer Gesichtszüge, ihre Gestalt, ihren Anstand auf glänzende Weise unterstützt wurde. Ihr Sprechorgan war kräftig und wohltönend, doch fehlte ihr der

seelisch weibliche Reiz. Wie ihrem Talent alle echt poetischen Charaktere, ein Gretchen, Klärchen, eine Julie u. s. w. fern lagen, so füllte sie auch Aufgaben nicht aus, in welchen das Gemüth vorherrschte. Grosse Damen, Coquetten gelangen ihr im Allgemeinen vorzüglich, als: Heloise Duvalon in »Eine Familie«, Marquise von Villette, Ida von Felseck in »Dorf und Stadt«, Adrienne in »Ein Billet«, Hedwig im »Ball zu Ellerbrunn«, Celestine in »Er muss auf's Land«, Lucie im »Tagebuch«, Gräfin von Autreval im »Damenkrieg«, Herzogin von Guise in »Ein Ring«, Marquise von Pompadour in »Narziss.« Wurden ihr in der zweiten Hälfte des Berliner Engagements Rollen, wie die Jungfrau von Orleans, Lady Milfort, Amalie in den »Räubern«, Marie in »Götz«, Maria Stuart oder selbst die Königin Elisabeth zu Theil, so besass sie dazu wohl die nöthige Repräsentation und das Aeussere, was die Mängel ihres Spiels deckte, aber die höhere geistige Begabung, Gemüth und Phantasie gingen ihr im erforderlichen Maasse ab und konnten demnach diese ihre Darstellungen auf einer der ersten deutschen Bühnen den Kenner nicht befriedigen.

Im Leben war die Viereck herzlich, gutmüthig, ohne Neid oder Missgunst, — Coulissencabalen waren ihr fremd. Wie der Königl. General-Intendant von Hülsen in der Anzeige von ihrem Tode bestätigte, war sie bei allen ihren Collegen geschätzt und beliebt. Im Bühnenleben war sie ohne Caprice, stets mit Eifer ihrem Berufe dienend. Jedenfalls war ihr Verlust für die Königl. Bühne in vielfacher Beziehung zu bedauern, und die dadurch entstandene Lücke ist noch nicht gänzlich ausgefüllt.

Bertha Thomas, geb. Hausmann.

Bertha Hausmann wurde 1819 in Magdeburg geboren, wo ihre Mutter, eine geborene Toscani, bei dem dortigen Theater als Schauspielerin, ihr Vater als Maschinist und Decorateur angestellt war. Schon sehr früh offenbarte sich bei ihr Sinn und Neigung für die darstellende Kunst, und bei der späteren Anstellung ihrer Eltern an dem Düsseldorfer Theater unter Immermann's Leitung unterhielt sie den Letzteren, der häufig zu ihren Eltern kam, mit declamatorischen Vorträgen, unter welchen sich auch der Monolog der Thekla befand. Noch mehr sollte derselbe von dem Talente des damals kaum zwölfjährigen Mädchens überrascht werden, als er bei einem unerwarteten Besuch der Bühne sie und ihre Gespielinnen in der Aufführung eines von ihr selbst verfassten Stückes überraschte. Die Anerkennung ihres Talents war der Anlass, dass er ihr in der zu Ehren der Anwesenheit des jetzigen Königs von Preussen in Düsseldorf im J. 1835 arrangirten Vorstellung, und zwar in der Darstellung des lebenden Bildes »Der Parnass«, nach Raphael, die Rolle einer Muse zutheilte. — Die bei der Düsseldorfer Bühne damals angestellte Lauber-Versing, eine verständige, vorzügliche Schauspielerin, erkannte ihr seltenes Talent, unterzog sich mit vieler Theilnahme und dem besten und schnellsten Erfolge der Ausbildung desselben, und schon zwei Jahre darauf, 1837, trat sie in der Rolle der Hildegarde in »Johanna von Montfaucon« auf der Düsseldorfer Bühne zum ersten Male mit vielem Beifall auf und wurde im September desselben Jahres bei der dortigen Bühne als Liebhaberin engagirt, in welcher Stellung sie bis Ende Mai 1839 verblieb und alsdann auf Empfehlung des Königl. Hofschauspielers Grua, welcher damals in Düsseldorf gastirte, einem Rufe nach dem Hoftheater in Schwerin folgte, woselbst sie als erste Liebhaberin angestellt wurde. Sie trat hier zum ersten Male als Klärchen in »Egmont«, später als Thekla in »Wallenstein's Tod«, Bertha in »Wilhelm Tell« u. s. w. auf und empfing sowohl vom Publikum vielfache Zeichen des Beifalls, als vom dortigen Hofe mehrfache Beweise der Achtung. Kränklichkeit der Mutter, welche das dortige Klima nicht vertragen konnte, bestimmten sie, ihre

Stellung bei dem Schweriner Hoftheater aufzugeben und ein Engagement bei der Kölner Bühne, damals unter der Direction Spielberger's, anzunehmen, eines der einsichtsvollsten, erfahrensten Privat-Directoren, welcher im vorigen Jahre sein Künstler-Jubiläum feierte. Ihr Auftreten daselbst erfolgte im October 1840, und zwar als Isaura in »Die Schule des Lebens«, als Jungfrau, Ophelia, Donna Diana und Minna von Barnhelm. Sie wirkte gleichmässig im Trauerspiel, im Schauspiel wie auch im Lustspiel mit, und immer reicher und schöner entwickelte sich ihr Talent. Durch die Darstellung der Ophelia erwarb sie sich namentlich die schmeichelhafteste Anerkennung von Seiten A. W. Schlegel's. Im J. 1843 beim Aachener, dann beim Würzburger Theater angestellt, gab sie zum ersten Male die Maria Stuart und vermehrte ihr ohnehin schon umfangreiches Repertoir mit einer ihrer schönsten Darstellungen. Durch den Ruf der Künstlerin veranlasst, war Kapellmeister Guhr, damaliges Mitglied der Direction des Theaters in Frankfurt a. M., nach Würzburg gekommen, um Bertha Hausmann zu sehen, und wurde durch ihre Leistungen sofort bestimmt, sie für die Frankfurter Bühne zu gewinnen. Sie trat daselbst, als erste Liebhaberin engagirt, 1844 zum ersten Male als Maria in »Frauenehre« auf und blieb fast vier Jahre hindurch eine Zierde dieses Theaters. Dem Genius einer Lindner verdankte Bertha Hausmann viel für die hohe Ausbildung ihres Talentes. Es hatte während ihres Aufenthalts in Frankfurt diese beiden geistvollen Künstlerinnen ein inniges Band vereinigt, und wie Caroline Lindner stets mit inniger Theilnahme dem Schicksal der Freundin folgte, deren Talent sie vollständig würdigte, so gedachte Bertha Hausmann immer mit Dankbarkeit und Rührung des Einflusses, welchen das nähere Verhältniss zu jener Künstlerin auf ihren Entwickelungsgang ausgeübt hatte. — Ihre Darstellungen während dieser Zeit begründeten und befestigten nicht allein den bereits gewonnenen Künstlerruf noch mehr, sondern sicherten ihr auch einen bleibenden Namen unter den Berufenen in der darstellenden Kunst. So machte ihr Gutzkow während dieser Zeit einen Antrag zur Anstellung bei der Dresdener Hofbühne. Im November 1845 verheirathete sie sich mit August Thomas, der als Schauspieler bei der Frankfurter Bühne angestellt war. Baison, damals Director des Stadttheaters in Hamburg, sah Bertha Thomas im J. 1848 und suchte sie zur Annahme einer Stellung bei seiner Bühne zu bestimmen. Noch in demselben Jahre trat sie in Hamburg als Maria Stuart zum ersten Male auf und hier, wie auf allen früheren Bühnen, erwarb sie sich den Beifall des Publikums, der sich mit jeder neuen Darstellung steigerte. Der damalige General-Intendant der Königl. Schauspiele in Berlin, v. Küstner, wurde durch ihren Ruf veranlasst, sie in Hamburg zu sehen, und die vollste Anerkennung von seiner Seite gab zugleich die Veranlassung, sie zu Gastvorstellungen auf der Berliner Hofbühne einzuladen. Sie gastirte am 1. März 1849 als Maria Stuart, als welche sie sich durch die geistvolle und originelle Auffassung der Rolle so allgemeinen und ausserordentlichen Beifall erwarb, dass Küstner schon während der Vorstellung ihr eine Anstellung bei der Königl. Bühne zusicherte. Unter sehr schwierigen Umständen gelang es ihr, die Verbindlichkeiten gegen die Hamburger Bühne aufzuheben; sie debütirte im April 1849 auf der Königl. Bühne in Berlin als Maria Stuart, Franziska in »Mutter und Sohn«, Elisabeth in »Don Carlos« und Beatrice in »Viel Lärmen um Nichts«, als welche ihr feines, humoristisches Spiel im Ensemble mit Hendrichs (Benedict) diese geniale Schöpfung Shakespeare's in kurzer Zeit zwölf Mal mit dem entschiedensten Beifall auf die Bühne brachte. Dieser Beifall blieb ihr bis zu ihrer letzten Darstellung auf der Königl. Bühne, am 1. April 1852, als Ophelia. Von Berlin aus benutzte sie die Urlaubszeit zu Gastspielen auf den Theatern zu Köln, Düsseldorf, Posen, Königsberg und Thorn. Vor ihrer Urlaubsreise nach Königsberg erhielt sie die Aufforderung zu Gastvorstellungen auf dem deutschen

Theater in London mit Emil Devrient. Nachdem sie während des Monats April 1852 auf der Königsberger Bühne, wo sie die Lady Makbeth nach der Tiek'schen Bearbeitung zum ersten Male mit vollständigem Erfolge gab, gastirt, erfüllte sie auf ihrer Rückreise mit der ihr eigenthümlichen Bereitwilligkeit den Wunsch der Theater-Direction in Thorn, daselbst als Deborah aufzutreten. Obwohl sie in der letzten Zeit ihres Lebens anscheinend körperlich wohl zu sein schien, machte sich doch eine gedrückte Gemüthsstimmung bemerklich, die man einer ihr gemachten, sie tief kränkenden Aeusserung über ihr Talent und ihre Persönlichkeit beimessen will, welche ihr allerdings nicht gleichgültig sein konnte. Nach der Darstellung der Deborah in Thorn fühlte sie sich vollkommen wohl und unternahm am nächsten Tage bei dem heitersten Wetter einen kleinen Spaziergang. Bei demselben zog sie sich ein leichtes rheumatisches Fieber zu, von welchem sie jedoch innerhalb 10 Tagen hergestellt wurde, so dass nicht das geringste Symptom in ihrem Befinden ihren so nahen und plötzlichen Tod ahnen liess. In der Nacht des 8. Mai endete ein ohne alle Veranlassung hinzutretender Nervenschlag in kurzer Zeit ihr Leben, und so sollten Deborah's letzte Worte: »Ich segne Dich, Euch Alle, Alle!« welche sie noch vor wenigen Tagen gesprochen, der Schwanengesang sein, mit welchem diese treffliche Künstlerin der theatralischen und irdischen Laufbahn Lebewohl sagte. Sie wurde in Thorn beerdigt. Die Theilnahme der Einwohnerschaft für die Künstlerin, die sie nur aus einer Rolle kennen gelernt, ist fast beispiellos zu nennen. Das Gymnasium wurde am Tage ihrer Bestattung früher geschlossen, indem die Lehrer und zum Theil die Schüler dem Zuge beiwohnten. Der dortige Gesangverein trat zusammen, um durch passende Vorträge die Feier zu ehren. Angesehene Einwohner schlossen sich dem Leichenzuge an, zwei Geistliche begleiteten die kalte Hülle unaufgefordert zu Grabe, eine zahllose Menschenmenge bedeckte die Strassen, welche der Zug passiren musste. Ihre Ruhestätte hat die Liebe des Gatten und die Theilnahme der Bewohner jener Stadt zu einem duftigen Blumenhügel geschaffen, den der trauernde Genius der Kunst hütet.

Bertha Thomas besass ein vielseitiges Darstellungstalent, dem sie gleiche Geltung sowohl in tragischen als in fein komischen Aufgaben zu verschaffen wusste. Diejenigen Rollen, in welchen sie sich auf anderen Bühnen und zuletzt auf der in Berlin besondere Aufmerksamkeit erwarb, waren im Trauerspiel: Maria Stuart, Eboli und Elisabeth in »Don Carlos«, Adelheid in »Götz«, die beiden Leonoren in »Tasso«, Jungfrau von Orleans, Lady Makbeth, Ophelia, Margarethe in »Faust«, Louise und Lady Milfort in »Kabale und Liebe« und Deborah. Der bei der ersten Vorstellung dieses letztgedachten Stücks auf der Königl. Bühne anwesende Verfasser Mosenthal äusserte, dass er selbst von einer solchen Höhe des dramatischen Ausdrucks dieser Rolle überrascht sei. Schreiber dieses kann aus eigener Anschauung hinzufügen, dass die Rolle der Deborah bei ihr aus dem tiefsten Seelen- und Gemüthsleben hervorging; sie gab dieselbe inmitten ihrer verbannten, wandernden Religionsgenossen in einer eigenthümlichen, nationellen, orientalischen Färbung; südliche Leidenschaft und der tiefste Schmerz sprachen sich aus, als sie die Untreue des einfachen, nicht auf gleicher Höhe mit ihr stehenden Steyermärkischen Landmanns erfährt, sowie später nach gewonnener Fassung die edelste Resignation, eine himmlische Verzeihung, die sich selbst in Segnungen seiner und der Seinigen ergiesst. Diese Worte des Abschieds-Segens mussten in jedem gefühlvollen Menschen den tiefsten Eindruck, die innigste Rührung hervorbringen, ein unumstösslicher Beweis der Wahrheit und Tiefe ihres Spiels, welchem dies Stück die vielfachsten Wiederholungen verdankte. In Lust- und Conversationsstücken zeichnete sie sich besonders aus als: Minna von Barnhelm, Donna Diana, Beatrice, Margarethe in »Königin von Navarra«, Marquise von Villette u. s. w. Verstand es die

verewigte Künstlerin, die tiefsten Leidenschaften, den Heroismus einer Seele zur verständlichsten Anschauung zu bringen, so gelang es ihr nicht minder, im Lustspiel feine Koketterie, Witz, Humor, die ganze Innigkeit und Frische eines von Heiterkeit und Lebenswärme erfüllten Herzens in reichen, anmuthsvollen Zügen, frei von allem Outrirten und Manierirten, in den vielseitigsten Nüancen wiederzugeben. Eine schöne, edle Gestalt, sprechende Formen des Antlitzes, ungewöhnliche mimische Begabung und ein feuriges dunkles Auge, dessen aussergewöhnlicher Glanz sich in dem Moment des Affectes bis zur Gluth steigerte, vereint mit einer klangvollen, wohllautenden Sprache, deren Kraft sich selbst in den umfangreichsten Darstellungen niemals erschöpfte, standen ihrem Talente stets dienend zur Seite und gewährten ihren Darstellungen eine wohlthuende Frische und lebensvolle naturwahre Erscheinung.

Bertha Thomas ist nächst Adolphine Neumann und Edwina Viereck die dritte Künstlerin aus der Küstner'schen Periode, welche der Tod ebenso feindlich als unerwartet in Jugend und Kraft, im thätigsten Wirken der Königl. Anstalt und der Kunst zum Bedauern aller Kunstfreunde raubte.

Johanna Wagner *)

wurde den 13. October 1828 auf dem Lande bei Hannover während einer Engagementsreise ihres Vaters, des wohlbekannten Sängers und Schauspielers Albert Wagner, gegenwärtigen Regisseurs der Königl. Oper zu Berlin, geboren, welcher 1819 seine theatralische Laufbahn in seiner Vaterstadt Leipzig unter Küstner's Direction als Joseph in »Jakob und seine Söhne« und als Belmonte begonnen hat. Johanna's Mutter, früher ebenfalls Sängerin in Mannheim, Frankfurt, Stuttgart u. a. O. und noch heut daselbst im besten Andenken stehend, folgte im Frühjahr des nächsten Jahres ihrem Gatten nach Bayern, wo die Eltern in Augsburg bei dem damaligen Comitétheater ein Engagement angenommen hatten. Nach einigen Jahren vertauschten sie Augsburg mit Würzburg, an welchem Orte sie, mit Unterbrechung eines Jahres, welches sie in Amsterdam zubrachten, 11 Jahre verweilten. In Würzburg verlebte demnach Johanna, wie ihre beiden jüngeren Schwestern, ihre Kinderjahre. Wider ihren Willen wurden die Eltern von den dringenden Umständen der Direction verleitet, ihre drei hübschen Kinder von Zeit zu Zeit auf der Bühne beschäftigen zu lassen, und so betrat Johanna Wagner schon im fünften Jahre als Kind in Iffland's »Spieler« die verhängnissvollen Bretter.

Im Laufe der Jahre folgten nun allerlei Röllchen, und da Johanna eine süsse Stimme und viel Gehör hatte, sang und spielte sie schon im zehnten Jahre die Genien in den damals gangbaren Teufels-Opern mit vielem Geschick und Beifall. Im J. 1840 wurde ihr die bedeutende Rolle des Leonhard in Houwald's »Bild« übertragen, für die sie, damals zwölf Jahre alt, unbedingt zu jung war. Nichtsdestoweniger aber machte sie darin entschiedenes Glück, so dass ihr Beruf zur Bühne eclatant hervortrat. 1841 verliessen ihre Eltern ihr langjähriges Engagement in Würzburg, gingen nach Leipzig zu ihren Verwandten und nahmen endlich im Herbst 1841, theils durch die Umstände gedrängt, theils um der Tochter zu einer Beschäftigung in grösseren Rollen zu verhelfen, ein Engagement bei einem befreundeten Director des Herzogl. Bernburgischen Hoftheaters, Dr. Lorenz, an. Hier trat Johanna im dreizehnten Jahre als Abigail im »Glas Wasser« auf und begann so unter glücklichen Auspicien ihre Laufbahn als zwar sehr junge, aber wunderbar schnell reifende Jungfrau. Immer bedeutendere Rollen wurden ihr anvertraut, und in kurzer

*) Bemerkenswerth ist, dass diese Biographie der ausgezeichneten Künstlerin die erste vollständige und ausführliche ist; ein Gleiches gilt von der Biographie der Louise Köster.

Zeit spielte sie den Schutzgeist (von Kotzebue), Preziosa, Parthenia u. a. Rollen und zwar mit solchem Geschick und Beifall, dass sie ihr Vater ganz dem Schauspiel widmen wollte.

Indess war ihre Stimme an natürlicher Ausbildung nicht zurückgeblieben, und sie quälte den Vater, der sie ihrer Jugend wegen nicht durch Studium anstrengen wollte, wenigstens Lieder und Arietten unter seiner Leitung singen zu dürfen. Da sie wunderbar leicht begriff, auch einmal beim Einstudiren der Hugenotten es an einem Pagen fehlte, wurde der Vater bewogen, ihr denselben einzustudiren. Sie sang ihn so allerliebst, dass nun doch der Gedanke, sie mit der Zeit der Oper zu widmen, in den Vordergrund trat. Ihre Stimme hatte sich allerdings in der letzten Zeit so entwickelt, dass der Vater nach und nach ein geregelteres Gesangsstudium mit ihr beginnen konnte, demzufolge sie auch mehrere kleine Rollen, wie ein Solo in »Joseph in Egypten«, »die neue Fanchon« u. s. w., sang. — Im J. 1843 drängte die Direction den Vater, dass Johanna die Jungfrau von Orleans übernehmen sollte. Diese für ihre Jugend — sie war fünfzehn Jahre alt — zu anstrengende Rolle aber verweigerte ihr Vater standhaft, schlug aber, da ihre Bestimmung zur Oper immer entschiedener hervortrat, ein Aequivalent in der Oper, die Catharina Cornaro in Halevy's »Königin von Cypern«, vor. Der bedeutende Erfolg in dieser Rolle bestimmte Johanna's Geschick.

Im Sommer 1843 ging der Director mit seiner Gesellschaft nach Naumburg a. S., wo auch Johanna zum Oefteren, und zwar im Schauspiel wie in der Oper, in letzterer als Magarethe in den »Hugenotten« auftrat. Ein junger, von ihrem Spiel daselbst begeisterter Kunstfreund bespricht dasselbe in der »Gartenlaube« in folgenden Worten, die deshalb hier wiedergegeben werden, da sie uns von der Künstlerin in ihrer ersten Jugend ein interessantes Bild geben: »Schon nach den ersten Vorstellungen der Johanna Wagner hatte sich ein wahres Theaterfieber der in ihrem Verhältniss zur Kunst sonst sehr lauen Stadt bemächtigt. Der unwiderstehliche Zauber unschuldsvoller Kindlichkeit war damals über ihr ganzes Wesen, ihre gesammte Erscheinung ausgegossen. So gross an Gestalt, wie jetzt, erschien sie doch kleiner, weil die, jede Schilderung vereitelnde, Lieblichkeit ihrer vom Sonnenschein der ersten Jugend beglänzten Züge, den Verehrung gebietenden Eindruck der majestätischen Gestalt milderte. Die Jungfräulichkeit ihrer Gebilde, die sie bis heute sich bewahrt, wie keine andere Herrscherin der Bühne neben ihr, und die gegenwärtig in der heiligen Elisabeth, dieser poesiereichsten Schöpfung ihres talentvollen Oheims, den höchsten Ausdruck findet, diese Jungfräulichkeit riss schon damals zu andachtsvoller Schwärmerei hin. Sie war die erste Parthenia, die ich gesehen und auch die einzige, so manche gefeierte Schauspielerinnen auch seitdem vor meinen Augen dem Sohn der Wildniss sein Bärenfell abkokettirt haben. Johanna Wagner war schon damals eine vorzügliche Schauspielerin; was ihr an Routine fehlte, ergänzte der Instinct des Genies. In harmonischer Ausbildung aller ihrer Fähigkeiten hat sie jetzt auch als Darstellerin den höchsten Gipfel der Kunst erreicht; wer den Blick gesehen, mit dem sie am Kreuz die schüchterne Werbung Wolfram von Eschinbach's zurückweist, diesen stummen Blick, in dem die ganze Geschichte ihres gebrochenen Herzens, ihres verlorenen Daseins, das innigste Verständniss, das tiefste Mitleid für die hoffnungslosen Leiden des edlen Freundes, die Gewissheit ihres Todes, der Abschied für dieses Leben und die Vertröstung auf das Wiedersehen in einem besseren, — beredteren Ausdruck finden, als in einer ganzen Literatur von Tragödien: wer diesen Blick gesehen, der hat das Beste geschaut, was die Kunst zu leisten vermag. Als Sängerin war sie noch in der ersten Entwickelung begriffen, die gewaltige Macht ihrer Stimme war noch nicht völlig zum Durchbruch gekommen, und doch entzückte sie schon Alles durch jenen wunderbaren Klang, der die verborgensten Tiefen des Herzens aufwühlt, durch die Kunst zu singen,

deren Verständniss sich ihr bereits erschlossen, durch das einheitliche, gegenseitig sich durchdringende und beseelende Zusammenstimmen von Gesang und Spiel, Vorzüge, denen sie jetzt die höchste Anerkennung, ja Bewunderung verdankt. Camilla in »Zampa« war die Perle ihrer damaligen Schöpfungen; in dem bekannten Abschieds-Duett, als das gefolterte Mädchen verzweifelnd dem Geliebten das letzte Lebewohl sagt, wirkte sie erschütternd und stand schon auf der Höhe dessen, was sie jetzt im Tragischen vermag. Gleiches erreichte sie als Elvire in »Don Juan« und in der »Stummen.« Aber auch auf dem Felde des Heiteren und Naiven bewegte sie sich mit anmuthigem und siegreichem Zauber.. Eine Rolle, die sie jetzt noch zuweilen spielt und in der sie das Publikum wie eine Königin, die auf der Hochzeit eines Bürgers tanzt, entzückt: die Baronin in Lortzing's »Wildschütz«, hat sie in Naumburg einstudirt und mit allem Glanze der späteren Erfolge zum ersten Male gegeben. In desselben Componisten »Beide Schützen« war sie ein so durchtriebenes, schelmisches Suschen, wie je eines das Herz eines jugendlichen Vaterlandsvertheidigers erobert hat. Dass sie der erklärte Liebling, das gehätschelte Schoosskind der ganzen Stadt war, ergiebt sich aus alledem von selbst; Vorstellungen, in denen sie mitwirkte, übten eine ganz besondere Anziehungskraft aus; ihr ward schon damals hinreichende Gelegenheit, an Applause und Hervorrufe sich zu gewöhnen; am 2. October aber, an welchem Tage der Zettel »als letzte Vorstellung und zum Benefiz der Demoiselle Wagner,« das »Königreich der Weiber« oder »Die verkehrte Welt« von Friedrich Genée verkündigt hatte, wurde die Beneficiantin, welche die Herzogin der weltverdrehenden Amazonen darstellte, bei ihrem Erscheinen von der versammelten Menge mit lebhafter Begeisterung, zum ersten Male während ihrer Laufbahn, empfangen. — Ich hatte das vergessen; die inzwischen in allen Residenzen und bei jedem Auftreten Empfangene rief es mir erst wieder in das Gedächtniss zurück und ich konnte bemerken, welchen Werth diese Erinnerung für sie hatte.« —

Nach den erwähnten Erfolgen in der Oper wurde vom Vater mit der Direction contractlich festgesetzt, dass sie ihre schon gespielten Rollen im Schauspiel behalten, neue Rollen aber nur für die Oper studiren sollte. Da folgten bald Elvire in »Don Juan«, Myrrha im Opferfest», Carlo Broschi, Agathe u. s. w. Unter der Zeit war ihr Onkel, Richard Wagner, Kapellmeister in Dresden geworden, und als dieser sie bei einem Besuch gesehn und gehört, empfahl er sie nach Dresden. Dort sang sie 1844 als Gast die Irma im »Maurer und Schlosser«, Agathe und die Baronin im »Wildschütz«, und wurde gleich darauf auf drei Jahre mit steigender Gage dort engagirt. Ihre Eltern verliessen ihretwegen das Theater, zogen mit ihr nach Dresden und widmeten ihre Kräfte der Ausbildung des aufblühenden Talentes. Obgleich sie Anfangs oft fast verzweifelte, dass sie so wenig beschäftigt wurde, — denn es gab damals zehn bis elf Sängerinnen an dieser Bühne, — so gewährte ihr dieser Mangel an Beschäftigung doch Zeit zum Studium, gab ihrem jungen Körper Ruhe zur Entwickelung und war deshalb von grossem Vortheil für sie. Bei ihrem Hange zum Dramatischen entflammte sie namentlich das Talent der Schröder-Devrient zur Nacheiferung, und diese Heroin des Gesangs hatte auch den entschiedensten Einfluss auf die Entwickelung Johanna's. Trotz seltenerer Beschäftigung aber machte sie sich doch sehr bald beliebt, besonders durch die schon 1845 für sie geschriebene Elisabeth in »Tannhäuser«, ferner durch Iphigenia in »Iphigenia in Aulis«, Johanna d'Arc von Hoven, Conradin in der Oper gleichen Namens von Hiller u. a.

Im Anfang d. J. 1846 sandte sie die Intendanz des Hoftheaters nach Paris, um eine Zeit lang Garcia's Unterricht zu geniessen, und am 1. Februar reiste sie mit ihrem Vater dahin ab. Der Unterricht dieses vortrefflichen Lehrers, den ganz zu erschöpfen ihr leider nicht Zeit genug vergönnt wurde, das Hören der ausgezeichneten italienischen Sänger: Grisi, Brambilla, Persiani, Marco Ranconi, Lablache,

sowie in der grossen Oper die Stolz und die liebliche Nau hatten aber doch einen so grossen Einfluss auf sie ausgeübt, dass sie im Herbst 1846 nach Dresden zurückgekehrt, als Norma und Valentine mit dem grössten Erfolge debutirte und fortan auch fast ausschliesslich im Besitz dieser und ähnlicher Partien blieb.

In den ersten Tagen des Mai 1849 reiste sie zu Gastspielen nach Hamburg, trat als Valentine auf und machte Furore, trotz der ängstlichen Spannung, die ein Brief ihrer Mutter hervorgerufen, der ihr den Ausbruch der Dresdener Revolution meldete. Während des Verlaufs ihres Gastspiels, das sich bei stets steigendem Beifall immer weiter ausdehnte, kündigte der Intendant des Dresdener Hoftheaters, so wie sämmtlichen Mitgliedern desselben, auch ihr den noch vier Jahre laufenden Contract, zufolge einer darin befindlichen Bedingung, dass im Falle der Auflösung des Hoftheaters, welche beschlossen war, sämmtliche Contracte mit vierteljähriger Kündigung gelöst werden könnten. Als sie darauf nach Dresden zurückgegangen, wurden sehr bald erneute Vorschläge zur Fortsetzung der Contracte, wenn auch mit verringerter Gage, gemacht. Da sie aber ohnedies keine sehr grosse Gage bezog und ihr in dieser Zeit von mehreren Theatern bedeutendere Anträge gemacht wurden, sie nächstdem fühlte, dass ihre Stellung in Dresden, als Nichte Richard Wagner's, eine in vieler Beziehung nicht angenehme sein würde, so lehnte sie das Anerbieten in Dresden ab und wählte das ihr schon lieb gewordene Hamburg, wohin sie im September 1849 ging. Trotzdem, dass sie in Dresden bei Hof und Publikum sehr beliebt war, wollte doch eine gewisse Partei die Bedeutung ihres Talents nicht anerkennen und sprach ihr z. B. gänzlich die Fähigkeit ab, die Rolle der Fides im »Propheten« creiren zu können. Dessenungeachtet aber war es diese Rolle gerade, die sie nun in Hamburg schuf und welche ihr auch 1850 in Wien und Berlin die grössten Triumphe bereitete. Im Frühjahr 1850 gastirte sie in Berlin unter dem damaligen General-Intendanten von Küstner als Fides in dem kurz vorher zum ersten Male aufgeführten »Prophet« mit Tichatschek als Prophet, und musste diese Rolle öfters wiederholen, worauf sie auch die Donna Anna und Rezia sang. In Folge dieses glänzenden Gastspiels wurde sie im darauf folgenden Sommer von Küstner für Berlin gewonnen und debutirte im Frühjahr 1851, kurz vor dem Ausscheiden des Letzteren, als Fides und Romeo. Als Mitglied der Königl. Bühne wusste sie sich die Liebe des Königl. Hofes und des Publikums in hohem Grade zu bewahren und erhielt vom nachherigen General-Intendanten von Hülsen ihren jetzigen Contract auf zehn Jahre mit Pension bewilligt, welchen sie aus Liebe zum deutschen Vaterlande und zu deutscher Kunst den bedeutenden Anträgen von Paris und London, die ihr in dieser Zeit gemacht worden, vorzog. Die Befugniss zur Abschliessung längerer Gastspiele in jenen beiden Hauptstädten Europa's war mittelst eines längeren Urlaubes alljährlich in dem letztberührten Contract bedungen. Mit London sollte sie im Jahre 1852 beginnen. Unglückliche Missverhältnisse zwischen den beiden Italienischen Directoren in London, nicht erfüllte Vorbedingungen des Engagements von Seiten des einen Directors, Ueberredung von Seiten des andern und irrige Ansichten des Rechtszustandes ihrerseits bewogen sie, den Contract mit Lumley als erloschen zu betrachten und einen neuen mit Gey zu schliessen. Durch den Conflict zwischen diesen beiden Englischen Unternehmern wurde in London der bekannte, Aufsehen erregende Rechtsstreit hervorgerufen, in Folge dessen Johanna Wagner zwar während der Zeit ihres Contractes in London verblieb, aber leider nicht zum Auftreten kam. Sie reiste im Juni unverrichteter Sache nach Deutschland zurück. — Der Contract mit der grossen Oper in Paris stellte es in ihre Macht, denselben aufzulösen, im Falle die damals in Aussicht stehende »Afrikanerin« Meyerbeer's, die ihr Debut sein sollte, in der gegebenen Zeit nicht zu Stande käme. Da sich die Darstellung derselben nicht nur verzögerte, sondern bis heute noch nicht

eingetreten ist, sie nebenbei mit Recht in Paris neue Verdriesslichkeiten von Seiten Lumley's und seiner dortigen Anhänger zu fürchten hatte, so gab sie das Pariser Engagement ebenfalls auf. So übte die unselige Londoner Angelegenheit allerdings einen höchst nachtheiligen Einfluss auf ihre sonst vielleicht europäisch gewordene Carrière aus. — Da der alte, vom Londoner Gerichtshof rechtskräftig erkannte Contract mit dem Director Lumley noch in dessen Händen war, verschlossen sich ihr dadurch auch Paris und London. Der Brand des Coventgarden-Theaters in London im J. 1855 erweckte den im Todesschlaf liegenden Lumley indess zu neuem Leben. Er wurde in den Stand gesetzt, das Majesty-Theater wieder zu eröffnen und suchte nun in Eile alles Interessante für diese Eröffnung zu gewinnen. Da musste auch Johanna Wagner, schon durch ihren Process eine allgemein genannte Persönlichkeit, die Neugier reizen. Deshalb bot ihr Lumley selbst die Hand, den Bann zu lösen und ihren alten Contract zurückzuerhalten, wenn sie für ein mässiges Honorar dort zwei Monate singen wollte. Um die verdriessliche Sache zu beenden, nahm sie das Anerbieten an, ging Ende Mai 1856 nach London und wurde als Romeo vom Publikum auf alle erdenkliche Weise liebenswürdig und ausgezeichnet empfangen. Sie sang diese Rolle acht Mal bei überfüllten Häusern; ferner noch mit ähnlichem Erfolge Lucrezia und Tancred. Alle Mühe aber, eine Oper von Gluck herauszubringen, scheiterte an den Bedenklichkeiten und der entschiedenen Antipathie der Italienischen Directoren und Kapellmeister gegen so ernste, tiefe Musik. Diesem Umstand ist es auch hauptsächlich zuzuschreiben, dass Johanna Wagner seit dieser Zeit nicht wieder nach London ging. Es fehlte ihr für diese Capitale entschieden an Repertoir, um so mehr, als die Hauptpartien in Meyerbeer's Opern ihr zu hoch liegen. — Johanna Wagner benutzte ihre ferneren Ferien zu Gastrollen an deutschen Bühnen, bei denen sie stets das Glück begleitete. So sehen wir sie heute noch mit Freude bei der Berliner Hofbühne wirken, und es bleibt nur zu bedauern, dass ihre Stimmlage ihr nicht erlaubt, in den meisten Opern Mozart's und Gluck's zu singen, für die sie eigentlich geschaffen ist durch Gestalt und Darstellungstalent.

Dessenungeachtet ergeben sich noch viele Glanzpartieen, in denen sie durch die Eminenz ihres Talentes wirken und begeistern kann. Sie bestehen in folgenden: Elisabeth in »Tannhäuser«, Ortrud in »Lohengrin«, Fides in »Prophet«, Sextus in »Titus«, Idamantes in »Idomeneus«, Ober-Vestalin in »Vestalin«, Statira in »Olympia«, Orpheus in »Orpheus und Eurydice«, Klytemnästra in »Iphigenia in Aulis«, Eglantine in »Euryanthe«, Catharina in Lachner's »Catharina Cornaro«, Lady Makbeth in »Makbeth«, Brunhild in »Nibelungenhort«, Baronin in »Ein Tag in Russland«, Rose in »Adlers Horst«, Cleopatra in »Cleopatra«, Tancred in »Tancred«, Romeo in »Die Capuletti«, Lucrezia Borgia, Azuzena im »Troubadour« und Leonore in »Die Favorite.« — In diesen Aufgaben verbleibt sie durch die Macht und Volubilität ihrer Stimme, welche letztere sie zu so manchen Rollen bevorzugt, welche die grosse Milder-Hauptmann, mit derselben Stimmlage, wie die Wagner, nicht singen konnte, — durch eine vollendete Schule, durch eine hohe, junonische Gestalt und zu jedem mimischen Ausdruck fähige Gesichtszüge, durch ihr tragisches Darstellungstalent endlich, welches sie neben die ersten Tragödinnen des Schauspiels stellt, — (es wird an ihre Lady Makbeth, Fides u. a. erinnert,) — durch dies Alles verbleibt sie eine zum Glanze der Bühne gereichende Zierde, welche schwer zu ersetzen wäre.

NACHWORT.

Es enthält vorstehende vierte Abtheilung, nächst dem Portrait des Vorstandes, 21 Portraits von Künstlern dieser Periode, sowie das gesammte Album deren 89 enthält, so viele, als in der vom Verleger Gustav Schauer in der Einladung zum Abonnement dieses Albums angekündigt sind. Diesen 89 sind noch 2 Portraits hinzugefügt worden: das der Jenny Lind und das der Pauline Viardot. Diese beiden berühmten Sängerinnen waren, und zwar jede für 2 Wintersaisons, beim K. Theater engagirt, eine Engagementsweise, nach welcher Künstler bei den Theatern in London überhaupt nur angestellt werden. Sie können daher wohl in diesem Album einen Platz einnehmen. Diese Sängerinnen, die eine aus dem Norden, Schweden, die andere aus dem Süden, Spanien, stammend, tragen, Beide so ganz verschieden, das specifische Gepräge ihres Vaterlandes, ihrer Nationalität, das in der einen durch ein tiefes, inniges Gemüth, eine seelische Schwermuth, in der anderen durch ein südliches Feuer, eine lebendige Phantasie sich ausspricht. Ihre Bilder werden bei Allen, die sie gesehen und gehört, die schönsten Erinnerungen wecken an den Hochgenuss, an den tiefen Eindruck, den sie durch Natur und Kunst auf alle empfänglichen Gemüther gemacht und in ihnen hinterlassen haben. Es kann daher wohl diese Zugabe zu den versprochenen Portraits den Besitzern dieses Albums nur eine willkommene sein.

Es ist endlich diesem Album für das in der dritten Abtheilung schon enthaltene, wenig gelungene Portrait von F. W. Grua ein anderes, entsprechenderes vom Lithographen G. Schauer beigegeben worden.

K. Th. v. Küstner.

Druck von A. Edelmann in Leipzig.



Karl Theodor von Siebold



Herrmann Hendrichs.





Clara Hoppe geb. Stich



Julius Krause



Theodor Döring



Robert Franz.



Julius Foster



Theodor Lüdtke



Heinrich Salomon.



Ludwig Dauner



Joseph Wagner



Bertha Wagner geb. Unzelmann.



Eduard Jerrmann



George Hill.



Adelphine Neumann



Charlotte Birch-Pfeiffer



Pauline Marx.





Edwine Viereck.



Bertha Thomas



Johanna Wagner



Jenny Lind



Pauline Viardot-Garcia




Princeton University Library
32101 046792642